

**SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA**

BALCSIK-TAMÁS KINGA

**A METAFIKCIÓ MINTÁZATAI:
AZ IRODALMI ELBESZÉLÉS ÉS A TÖRTÉNETMESÉLŐ MOZGÓKÉP
INTERMEDIÁLIS EGYMÁSRAHATÁSÁNAK PÉLDÁI**

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

**TÉMAVEZETŐ:
DR. FRIED ISTVÁN**

SZEGED

2008

TARTALOMJEGYZÉK

ELŐSZÓ	1
ELMÉLETI BEVEZETÉS	6
A film megjelenésének irodalomra és kulturális kontextusra gyakorolt hatásáról	7
Narratológia és narratíva	9
Önreflexió, Metafikció	11
A dekonstrukció narratológia-, és narratívafelfogásáról	16
Deleuze a filmről	18
Az intermedialitás fogalmának meghatározása	25
BEVEZETŐ AZ ELEMZÉSEKHEZ	27
MÉSZÖLY	30
Az Alakulások és a Film szerepe a Mészöly-prózában és a magyar prózapoétikai fordulat összefüggésében	30
A Film című regényről – Mészöly applikációja: a filmnyelv mint az elbeszélés episztemológiai kérdőjeleinek metaforája	34
A filmnarráció szerepe a Film narratív struktúrájában	34
A narrátor mint értelmező a Filmben	40
Módosulás a narrátori pozícióban	43
Kép- és szöveginterpretáció a Filmben	45
Film és metafikció	49
Alakulások – a filmes intermedialitás nyomai a metafiktív narratívában	51
A novella egy lehetséges filmes párhuzama	51
Az Alakulások és a Tavalay Marienbadban narratív önreflexivitása	52
A novella és a film metafikcionalitásának intermedialis érintkezési pontjai	59
CARVER, ALTMAN	63
Rövidre vágva: Raymond Carver novelláinak és Robert Altman filmjének narratívái	63
Hogyan működik a rejtett asszociáció a narratív szerkezet különböző szintjein a filmen és a novellák kontextusában?	64
Nem klasszikus hollywoodi történetmondás	70
A Carver-próza Altman által interpretált jellegzetességei	78
A Carver-próza „utóélete”	87
AUSTER	91
Az önreflexivitas formái és funkciói a regények kontextusában	91
A szubjektum kettős élete: „valóság” és képzelet	93
A szavak ereje	96
Az írás önállósodása	98
Az önreflexió audiovizuális formái – Paul Auster és Wain Wang Füst című filmjéről	100
Az író audiovizuális utazása - Auster viszonyulása a filmhez	100
A füst gomolygása	104
A Füst filmnarratívájának jellegzetességei	106
A film intermedialis önreflexivitásának mintái	107
A szkriptorium mint bezárt szoba – átjárás csak karaktereknek és múzsáknak	113
A Trilógia műfaji meghatározottsága – az Utazások a szkriptoriumban mint műfajparódia	114
A Trilógia disszeminatív jelentésjátékának ellehetetlenítése	118
A Trilógia intertextualitásának felfüggesztése és dekonstruktív olvashatóságának felszámolása – Mr. Blank és a szimuláció	120
Metafikció a legutóbbi regényben	124
A Martin Frost belső élete című film metafiktív képletei	127
KONKLÓZIÓ	129
FELHASZNÁLT IRODALOM	134

MELLÉKLETEK

1. MELLÉKLET

Filmkockák a Tavalý Marienbadban című filmből

2. MELLÉKLET

Filmkockák a Rövidre vágva című filmből

3. MELLÉKLET

Filmkockák a Füst című filmből

4. MELLÉKLET

Filmkockák a Martin Frost belső élete című filmből

A METAFIKCIÓ MINTÁZATAI: AZ IRODALMI ELBESZÉLÉS ÉS A TÖRTÉNETMESÉLŐ MOZGÓKÉP INTERMEDIÁLIS EGYMÁSRAHATÁSÁNAK PÉLDÁI

ELŐSZÓ

A metafikciót kulturális elbeszélésekben megfigyelhető autoreferencialitása teszi alkalmassá egy adott művészeti kontextus – legyen az akár egy műalkotás vagy műalkotások közötti viszony – különböző művészetelméleti problémák, változások felmutatására. Az autoreferencialitás műalkotások közötti viszonyait feltételezve dolgozatomban a filmes és irodalmi metafikció intermedialitásának narratívában feltárt jelei arra szolgálnak, hogy az irodalmi elbeszéléselemélet által posztmodern fordulatként értelmezett szövegalkotásbeli nézőpontváltás okait kutassam. A posztmodern szövegalkotás radikalizált jelelméletre alapozott, narratívában megjelenő fejleményei – az intertextualitás, az önreflexivitás tematizálódása a szövegekben, a narrátori pozíció, a szerző, a kronotoposz fogalmainak felülírása, a disszemináció a jelentéstulajdonításban – posztstrukturalista (elsősorban dekonstruktivista) elméleti nézőpontból a valóság nyelvi leképezésének lehetetlenségét tételezi, amely a modern korszak nagysztruktúrákba vetett bizalmának megingására adott válaszként értelmezhető gondolkodáselméleti és művészetelméleti szinten egyaránt. A valós és fiktív kategóriáinak felülírása a fikció térhódítását eredményezte, és a Baudrillard-i értelemben vett szimulákrum – a hiperreális, önmagába visszaforduló jelölő – apokalipszis utáni korszakába, a történelem végét kijelentő korba vezetett. A jelentéstulajdonítás és jelölés folyamatát irányító emberi gondolkodásmód változott meg. Az irodalmi szövegeket és audiovizuális alkotásokat – ahogy minden más műalkotást – az emberi gondolkodás narratív gondolkodásmintáinak változása strukturálja a posztmodern korba lépve. Az emberi gondolkodás narratív sémákra gyakorolt hatását előfeltételezve az irodalmi szöveg narratív szerveződésének megfigyelése és a változás okainak tanulmányozása segít az emberi gondolkodásváltozás nyomon követésében, ezáltal reflexív jelenlétet biztosít a szimuláció multimediális jelkövetítődés által jellemezhető korában. Az effajta reflexivitás hozzásegít a jelenkori gondolkodásminták megértéséhez, és művészeti struktúrákban megnyilvánuló intermedialis közvetítődésük interpretációjához.

A gondolkodásváltozást sokféle kulturális, társadalmi, tudományos és szociális folyamat idézte elő. E dolgozat a filmtechnika térnyerésével elinduló audiovizualizálódás nyomába ered, mint az egyik gondolkodást alapvetően befolyásoló, technikai fejlődés által indukált fejleményre, és azt kutatja, hogy a filmművészet

multimediális jelközvetítése, elsősorban a filmtörténetben fokozatosan előtérbe majd túlsúlyba kerülő, narratív logikára építő történetmesélő játékfilm hogyan befolyásolja a verbális elbeszélésmódokat, és ekképpen milyen lenyomatokat hagy az irodalmi narratívában. Az irodalmi elbeszélés jelelméleti megalapozottságú paradigmaváltását a gondolkodásváltozás lenyomatának tekintem, amelyet részben az audiovizualizálódás befolyásolt. A dolgozat arra vállalkozik, hogy néhány metafikatív és önreflexív irodalmi szöveg és film elemzésén keresztül felmutassa a filmes történetmesélés irodalmi narratívában tapasztalható lenyomatának egy-két példáját. A téma sokrétű megjelenése a filmes és irodalmi kontextusban, valamint annak szerteágazó elméleti meghatározottsága nem teszi lehetővé, hogy e munka keretében akár csak vázlatos összefoglalása szülessen. Munkámban ehelyett arra törekszem, hogy a kiválasztott művek analitikus elemzését nyújtsam abból az értelmezői horizontból, amely egyaránt igyekszik figyelembe venni kortárs irodalomelméleti, narratológiai, és esetenként irodalomtörténeti kontextust jelző szempontokat, társítva a szükséges filmtudományi és filmkritikai információkkal, valamint az intermediális önreflexivitás kutatásának alapvetéseivel. Az elemzendő irodalmi művek a metafikciós szövegszerveződés példái (Auster, Mészöly) vagy épp annak ellenhatásaként születtek (Carver), a vizsgálandó filmnarratívák ugyancsak az önreflexív szerveződést tematizálják (Resnais, Altman, Auster). Ennek megfelelően a bevezetésőben kitérek a metafikció elméleti kontextusára. A három szerzőtől választott szövegek és a hozzájuk társítható filmek esetében három különböző médiumközi kapcsolatra utalok.

Az önmagát a komparatiztikai kutatás keretein belül meghatározni törekvő dolgozatíró értelmezési horizontjának összetétele némi magyarázatra szorul, ha az összehasonlító irodalomtudomány történeti diskurzusának attól eltérő jellegére gondolunk. Módszeremet indokoló érvelésem kiindulópontjaként a komparatiztikai kutatás diskurzusában kibontakozó jelenkori „válságára” hivatkozom, amelyre a Szegedi Egyetem Komparatiztika Tanszékén kiadott tanulmánykötet¹ szerzői is reflektálnak. Fried István bevezető tanulmánya² mellett érvel, hogy a komparatiztika a kultúraelemzéshez kerül egyre közelebb, és tárgyában is kiszélesedik e kutatási irány kezdetben nemzeti irodalmakat összehasonlító látóköre. Felszínesség lehet a különböző

¹ *Szövegek között. Ismét a komparatív megértésről.* sorozatszerk.: Fried István. Szegei Tudományegyetem, Böcsészettudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 2007.

² Fried István: *Komparatiztikai kérdőjelek.* In: *Szövegek között. Ismét a komparatív megértésről.* sorozatszerk.: Fried István. Szegei Tudományegyetem, Böcsészettudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 2007. 5-12.

intermediális kutatásokból, ugyanakkor ahogy a kutatás tárgya változik, Zanin Éva³ szerint a komparatiztika módszere is módosul, azonban irodalomtudományos meghatározottságából következően inkább szöveg felőli olvasatait adhatja a multimediális „szövegtesteknek”, ugyanakkor elszakad eredeti vizsgálati módszerétől, és a továbbiakban nem valamiféle történeti vizsgálódás megnevezéseként értelmezhető. Dolgozatom ebbe a kontextusba kíván bekapcsolódni. Bár a témafelvetés egy posztmodern és modern határkérdéseit, a két nézőpont közötti átkapcsolást feszegető gondolatmenetből indult ki Mészöly kapcsán kilenc évvel ezelőtt, időközben a téma és a vizsgálódási mód tekintetében igazolódott annak létjogosultsága a tudományos gondolkodásban, és a komparatiztika mai, identitásválsága ellenére is termékeny és sokrétű kontextusához szervesen kapcsolódó, különböző médiumok narratívaképzését vizsgáló kutatássá alakult. A kutatási téma kiválsztásakor (1999-ben) még az is kérdéses volt, hogy a felmerülő, és meglehetősen kézenfekvő kapcsolatkeresés filmes és irodalmi narráció között legitimizálható-e a komparatív vizsgálódásban. Mára Szegeden kialakult egy olyan sokszínű — az irodalomértelmezésben az interkulturális kapcsolatokat fókuszba helyező, kortárs irodalomelméleti megfontolásokat és irodalomtörténeti kontextualizációt egyaránt figyelembe vevő komparatiztikai műhely a posztgraduális képzés keretein belül, amely a bölcsészettudományi kutatás finanszírozhatóságot és méltányoltságot tekintve egyaránt marginális helyzete ellenére a nemzetközi kutatás témáit és felkészültségét mondhatja magáénak. A külföldi kutatás film és irodalom párhuzamát mint a médiaköziség lehetséges módozatát tekintő iránya sem sokkal korábbi fejlemény. A német Joachim Paech 1988-as tanulmánykötete⁴ úttörőnek számított e területen, amelynek nyomán a szerző elmozdult az intermediálitás egyéb művészeteket is magába foglaló kapcsolatrendszerének vizsgálata felé, és tanszéket alapított e tudományterületen. Figyelemre méltó, hogy Paech ugyancsak az irodalomtudomány diskurzusából kiindulva közelített az audiovizuális kifejezésmódok komplex intermediális értelmezhetőségének kutatása felé – amelynek tényére Pethő Ágnes is felfigyelt e kutatásterületbe illeszkedő tanulmánykötetének

³ Zanin Éva: A szakadék szélén táncolás tudománya. Az összehasonlító irodalomtudomány jövőjéről. In: *Szövegek között. Ismét a komparatív megértésről*. sorozatszerk.: Fried István. Szegei Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 2007. 13-24.

A szerző Jonathan Culler vitaindító tanulmányára reflektál írásában: ld.: Jonathan Culler: *Whither Comparative Literature?* In: *Comparative Critical Studies* 3, 1-2, 85-97.

⁴ Paech, Joachim: Paech, Joachim: *Literatur und Film*. Metzler, Stuttgart, 1988.

kontextualizációjakor⁵. Szegeden a komparatisztika és irodalomtudomány kutatásából néhány éve bontakozott ki egy filmelméleti műhely, amelynek érdeklődése a verbális és narratív olvasatok társíthatósága, a tágabb értelemben vett, változó és összetett medialitású narratíva értelmezése felé fordult. Mindkét műhely látható célja⁶, hogy a graduális tanulmányok részévé tegye a multimediális sokszínűség jellemezte audiovizuális és verbális narratívák szövegszerű értelmezési módjait. Ez a törekvés egyrészt jelzi a jelen kontextusának intermediális és interkulturális meghatározottságát – megjegyzendő, hogy mindkét tankönyv digitális formában is elérhető –, másrészt a humán tudományos gondolkodás igényét e kontextus értő elemzésére és a befogadók ehhez való szocializációjára. Dolgozatom ebbe a horizontba próbál bekapcsolódni, és ehhez a komparatisztika-felfogáshoz igazodik vizsgálódási módját és témaválasztását tekintve egyaránt. Szemléletmódomat – az említett intermediális kutatási irányoktól némileg eltérően, mivel azok nézőpontja fokozatosan eltolódott a film médiumának vizsgálata felé – az irodalomértelmezés határozza meg. A dolgozat filmelméleti megállapításokra alapozott és filmnyelvi sajátosságokat vizsgáló elemzései a verbális szövegalkotásra, elsősorban a narratív gondolkodásra gyakorolt hatás érzékeltetésére szolgálnak, következésképp nem céljuk mélyre ható filmelméleti, illetve filmtörténeti következtetések levonása, annál is inkább, mivel az elemző irodalomtudományos szocializáltságánál fogva nincs birtokában alapos és komplex filmtudományos ismereteknek. A következőkben definiálom azokat az elméleti megfontolásokat, amelyeket az önreflexió mintáit hordozó narráció vizsgálatánál figyelembe veszek, valamint vázolom azt az értelmezői horizontot és elméleti irányvonalat, amely meghatározta az általam kiválasztott szerzők és filmek interpretációját.

Nem célom, hogy részletesen kifejtsem a különböző elméleti iskolák közötti különbségeket. Nem tartom szükségesnek az elméleti viszonyulások közötti választást a tézisem alátámasztására, azonban nem megkerülhetők (posztmodern és minimalista címkék szerepeltetésekor) azok az alapvető elméleti irányvonalak, amelyek részben e művek értelmezhetőségének vitája hívott életre, valamint amelyek mindig már hatással voltak a szerzők új keletű irodalomelméleti és filozófiai szocializáltsága által magukra a

⁵ Pethő Ágnes: *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print, Csíkszereda, 2003.

⁶ Két egyetemi tankönyv született a témában Paech és Füzi tollából. Paech az intermedialitást a film felől értelmezi, Füzi az irodalom és film párhuzamos narratívaértelmezési lehetőségeit helyezi előtérbe: Füzi Izabella – Török Ervin: Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe. virtuális tankönyv. url: <http://szabadbolcseszlet.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/tankonyv/tartalom.html>
Paech, Joachim: *Intermedialität – analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*. Fink, München, 2008.

születendő alkotásokra is. Elméleti bevezetőmben vázlatosan kitérek egy-egy meghatározó irodalom-, és filmelméleti nézőpont – a dekonstrukció narratívafelfogása, valamint Deleuze filmfilozófiai fejtegetései, amely a film vizuális jellegének mozgásban rejlő meghatározottságára mutat rá – ismertetésére, mivel ezek az elméletek közelebb hoznak a metafikció filmes és irodalmi megnyilvánulásainak értelmezéséhez. A tézis azonban egy harmadik, a szocializáltságot tovább árnyaló tényezőre az audiovizuális kultúrába vetettség állapotára fókuszál a szerzők esetében, ezért gyakran az irodalomelméleti és filozófiai meghatározottságot csupán mint ezt az utóbbi dimenziót befolyásoló, illetve annak következtében létrejövő tényezőt kezelem, és nem célom, hogy demonstráljam, vagy öncélúan alkalmazzam ezeket az elméleti megfontolásokat. Erről lemondva az intermedialitás kutatásának elméleti alapfogalmait figyelembe véve egy tágabb kulturális horizonton azt kutatom, hogy az audiovizualitás és az önreflexív narrációs technika kölcsönhatása e művek esetében hogyan reprezentálódik, és ezt a tapasztalatot tünetként felfogva milyen szerepe van ennek a működésnek a posztmodern utáni, nagysztruktúrákat odahagyó, disszeminálódott 21. századi multikulturális és multimedialis „szövegvilág” kialakulásában, azaz az emberi gondolkodásminták átszerveződésében.

ELMÉLETI BEVEZETÉS

A film és az irodalom összehasonlítási lehetőségei a két művészet eltérő szemiotikai alapjai miatt behatároltak, gyakran az analogizáláson és a tematikai adaptációk kérdésén nem vezetnek túl. Az irodalmi alkotás filmre vitelekor többnyire nagy vonalakban a cselekményt veszik kölcsön, azonban nemigen törekszenek a mű narratív jellegzetességeinek visszaadására. Ez a fajta gondolkodásmód tudatosulásakor feltételezi a strukturalista elméleti megközelítésű cselekmény és feldolgozási mód kettősségét; az ekképpen megalkotott változat nem silány másolatként értékelhető, hanem a téma audiovizuális variánsaként. A strukturalista háttérű összehasonlítás ebben az esetben nem bizonyosan szerencsés, mivel az irodalomelméleti megalapozottságú értelmezői gondolkodás szépirodalmi elvárásokkal viszonyul az elbeszélő filmhez, amelynek technikai apparátusa nem feltétlenül kompatibilis az írott műalkotásával. A film és az irodalmi szöveg jelelméleti összehasonlításakor egy általános szemiotikai háttér feltételezése magában rejti a tudományos igényű vizsgálódás helyett a felszínes párhuzamok fölvázolásának veszélyét. Az összehasonlítás nem mindig a médiumokra irányul, gyakran alkotáselméleti fejtegetésekké válnak az ebben a tárgykörben írott tanulmányok, és azt kutatják, hogy az adott szerző filmmel való kapcsolata hogyan tükröződik a művein, amely sok esetben a filmképek szerkesztési eljárásainak – vágás, montázs, színes és fekete-fehér filmtechnika stb. – irodalmi szövegbeli metaforikus megjelenésének magyarázatában merül ki. A filmértelmezések ugyanakkor általában nem vitatják az irodalom szoros kapcsolatát a filmmel, az elbeszélő szöveget a játékfilmek történetmesélő jellegének kialakulásában döntő előzménynek tartják, olykor a színházzal és a képzőművészettel is rokonítják a filmes elbeszélés eljárásait. A bizonytalanság a két alkotási forma komparatív szemléletében a homályos elméleti fogalmak használatából és a különböző értelmezési intenciók keveredéséből ered.⁷ Az értelmezői bizonytalanság oka a két művészet *anyagának* összevetésére irányuló törekvésből következik, amely elsősorban az eltérő szemiológiai meghatározottságú jelközvetítődések analógiáit hozza felszínre.

⁷ A *film* kifejezés szerepelhet technikai eljárás megnevezéseként, populáris játékfilmként, filmművészeti alkotásként, vagy a komplex audiovizuális jelrendszer szinonimájaként; az *irodalom* szó a történetmesélő szövegnek felel meg, az értelmezésben keveredhet a szemiotikai és narratológiai nézőpont.

Robert B. Ray tanulmányozta a témában született amerikai szakirodalom írásait, és *Film and literature*⁸ című tanulmányában összegezte a fent említett bizonytalanságok okait. Az elméleti fejlemények fontos dokumentációja a témában továbbá a *Literature and Visual Technologies. Writing after cinema*⁹ című tanulmánykötet, amelynek tanulmányai a Ray által kritikával illetett Colin MacCabe-féle műhelyhez tartozó szerzők tollából származnak. Ray szerint a két művészet összehasonlítását célzó munkák kimerülnek az adaptációk elemzésében, Julian Murphet és Lydia Rainford azonban nem reflektál erre a problémára, ugyanakkor teljesen nyilvánvalónak tartják a filmtechnika és filmművészet vizualizáló hatását az irodalmi szerzők elbeszélő technikáira. Ray gondolataira támaszkodva, figyelembe véve a *Literature and Visual Technologies* című kötet írásait, valamint értékelve a két művészet összehasonlítására irányuló elméleti munkákat a filmes és irodalmi alkotások narratológiai összevetésének alternatíváit kutatom, és választ keresek arra a kérdésre, hogy milyen elméleti hozadéka lehet az effajta összehasonlító szemléletnek. Szemléletemet a két művészet összehasonlításakor az intermedialitás és az önreflexivitás művészetek közötti fejleményeinek kutatási iránya döntően befolyásolja, amely kutatás alapfogalmaira ennek a fejezetnek a végén térek ki.

A film megjelenésének irodalomra és a kulturális kontextusra gyakorolt hatásáról

A mozi megjelenésekor fenyegetőleg hatott a kulturális kontextusra, és számos ellenségre talált a kor irodalomértői között. MacCabe¹⁰ azt állítja, hogy a kezdeti ellenállás a filmtechnikával szemben olyannyira feloldódott, hogy a 20. századtól kezdődően az irodalom értelmezése elképzelhetetlen a mozi nélkül. Az *Ulysses* elemzésén keresztül mutatja be, hogy film megjelenésével párhuzamosan a szövegen milyen audiovizuális hatások mutatkoznak. MacCabe André Bazin téziséből kiindulva a mozit úgy határozza meg, mint a valósághoz való hozzáférés teljesen új minőségét, amely nem minták utánzásán, hanem saját ábrázoló apparátuson alapszik. Kezdetben a mozi nem korának, a 20. század elejének szerzőit veszi alapul, hanem a 19. századi irodalomhoz fordul történetekért. MacCabe hangsúlyozza, hogy a filmvászon realizmusa egészen másként értelmezhető, mint az irodalmi realizmus, ahonnan a film

⁸ Ray, Robert B.: *Film and Literature*. In: Ray, Robert B. - 2001

⁹ Murphet, Julian, Rainford, Lydia - 2003

¹⁰ MacCabe, Colin: *On Impurity: the Dialectics of Cinema and Literature*. In: Murphet, Rainford - 2003

kölcsönöz. A film szerint csak az *Aranypolgártól* kezdve (40-es évek) képes a realizmus fő kérdéseinek – a megjelenés dialektikájának és a viselkedés pszichológiájának – közvetítésére és boncolgatására, amit a képmélység kihasználásával, az események több síkon való egyidejű ábrázolásával ér el. MacCabe a képmélység témájánál visszautal Bazinra – hiszen ő hangsúlyozza a mélységi szerkesztés fontosságát épp a mozi tiszta ábrázolásmódjának okaként az *Aranypolgár* kapcsán –, azonban a tiszta ábrázolásmódon a történetek feldaraboltságának megelőzését érti, és a nézők lehetőségét arra, hogy a rejtett jelentéseket a történetek természetes egységességét nem megzavarva fedezzék fel. MacCabe Bazin realizmuskoncepciójában várákozásának ellentettjét találja, hiszen a tiszta ábrázolás erénye a képmélység felfedezésével éppen hogy az áttetszőség (és nem az átlátszóság), a paradoxitás és a folyamat belső dialektikájának hangsúlyozása lesz.

MacCabe amellett, hogy felmutat érintkezési pontokat az irodalom és a film között – a tanulmányban megállapítja, hogy természetesen nem csupán az irodalom áll kölcsönhatásban a filmmel, hanem a többi művészeti ág és a film összefüggéseit is lehetne vizsgálni, azonban ő az irodalom és film kapcsolatának kutatását választja – felméri a film és irodalom értelmezésének jelenlegi állapotát is az egyetemi oktatásban. A Gutenberg-galaxis nem számolódott fel, ahogy azt sokan megjósolták az új médium és az azt követő még modernebb technológiák előtérbe kerülésével, ugyanakkor a könyv kimozdult az ismeretszerzés fő forrásának pozíciójából, ezt azonban nem lehetett a közoktatás rendszerében érezni, mivel az oktatási elvek nem változtak, nem próbálták meg követni az új média kihívásait. Szakadék keletkezett az egyetemi képzés és a közoktatás között, hiszen a filmkutatás kialakította a saját műhelyeit a felsőoktatásban, igaz, már a kezdetekor sem volt egységesnek nevezhető az oktatás tartalma, módszere. A filmes tanszékek egymástól is jól elkülönülve végzik a munkájukat, nemhogy az irodalmi vagy más művészetekkel foglalkozó tudományos diskurzusba próbálnának beilleszkedni. Az utóbbi időben látható törekvés a magyar felsőoktatásban erre, irodalmi tanszékek tesznek kísérletet filmkritikai képzés beindítására, azonban kérdés, hogy mennyire sikerül megteremteni a tudományos kutatás és a közoktatásbeli kerettanterv közötti átjárhatóságot, azaz mennyire hasznosíthatók a kutatási eredmények az értelmezés tanításában, illetve mennyire tudják összekapcsolni az irodalmi és filmes alkotások vizsgálatát. MacCabe a pedagógiai tanszékekkel való közös, a közoktatásra figyelő kutatást tartja megvalósítandónak, mivel azokat a legjelentősebb oktatáspolitikai és ideológiai szerveknek tartja a felsőoktatásban – arra hivatkozik példaként, hogy a

középiskolában minden kötelező irodalmi olvasmányt audiovizuális referenciákkal együtt oktatnak (ez a megállapítása az USA-ra vonatkozik). Elmondható, hogy ennek a fajta oktatásnak módszertana meglehetősen hiányos. Vélekedését kiegészítve a magyar oktatás keretein belül is fontos feladatként kell tekinteni a médiatanulmányok és az irodalomoktatás összehangolását mind felső, mind középszinten. Az audiovizuális ingerek megnövekedése az olvasás rovására statisztikailag igazolt tény, azonban az audiovizuális produktumok értelmezése nem tananyag, vagy csak elenyésző mennyiségű médiaismereti képzés foglalkozik ezzel a területtel¹¹. Konklúzióban visszatérek ennek a helyzetnek a jelentőségére, valamint az irodalomoktatás és a médiatanulmányok összekapcsolásának szükségességére. A továbbiakban a közös teret igyekszem megtalálni az irodalomértelmezés és a filmértelmezés kettősének viszonylatában.

Narratológia és narratíva

Az irodalomértelmezés tudományterületei közül a narratológia apparátusa segít hozzá a történetmesélő filmalkotások és irodalmi szövegek közötti párhuzamok vizsgálatához, noha az elemzések során prózapoétikai kérdések is szóba kerülnek. A bahtyini kronotoposz fogalmát a Genette-i értelemben vett szövegközöttség posztmodern szövegekre jellemző rétegzettsége írja felül az általam vizsgált prózai művekben. A narratíva alkotóelemeinek funkcióit érvénytelenítő metafikcionalitás aktuális mintázatainak értelmezésével kívánom felmérni e szövegek önreprezentatív természetét. Robert B. Ray tanulmányában összegzi, milyen úton jut el a filmtechnika a történetmesélés profiljához, amely folyamatban nagy szerepet játszott a realista irodalmi minta és a film kezdettől fogva kereskedelmi jellege. David Bordwell klasszikusnak számító filmnarratológiai tanulmánykötetének¹² bevezetőjében összegzi a mimetikus és diegetikus elbeszélés-elméleti hagyományt. Filmtörténeti relevanciával vázolja fel a két szemlélet közötti különbséget, amely egyfelől abban áll, hogy a mimézis arisztotelészi elveit alapul vevő filmértelmezés az audiovizuális jeleket képként értelmezi, és a befogadást az észleléssel, a látvány puszta percepciójával tartja egyenrangúnak. Ebben a gondolatmenetben az elbeszélés a bemutatásban merül ki. A platóni alapvetésű diegetikus hagyomány tárgya másfelől az elbeszélés mint alapvetően nyelvi folyamat

¹¹ Noha az Előszóban említett intermediális műhelyek kísérletei biztatóak ezen a területen.

¹² Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London, Routledge, 1985. magyarul: Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben* (ford. Pócsik Andrea), Magyar Filmintézet, Budapest, 1996.

lesz. A film elbeszélés-elméletében a diegézis fogalma a cselekmény elindításához szükséges valóságillúzió létrehozását jelenti, mind a képi, mind a hangszínen. Barthes kezdetben strukturalista, jelelméletet általánosító látásmódja és az orosz formalizmus gondolkodásmódja hatására a diegézis fogalma átértelmeződött, és annak definiálásakor a nyelvi kifejezésre helyeződött a hangsúly. A francia strukturalisták és Colin MacCabe tárgynyelv – metanyelv metaforát a kamera és az ábrázolandó látvány viszonyára vonatkoztatva a kamera elsőbbségéről beszéltek a filmelbeszélés folyamatában, Bordwell azonban saját elméleti megközelítésében hangsúlyozza a filmnyelv elemeinek diegézisben betöltött egyenlő szerepét, következésképp a filmnarráció hierarchikus elvet nélkülöző komplexitását. Bordwell kognitív narrációelméletében a néző konstruálja meg a filmnyelvi elemek által nyújtott látvány alapján a történetet, amely a néző gondolati produktuma, amelyet feltételezések és következtetések által hoz létre. A filmnarrációt ennek alapján elsősorban formateremtésként értelmezi, amelynek a filmnyelv minden eleme a részese lesz. Ebben a felfogásban a filmnarrációnak a látvány alakításában van szerepe, amelyet a néző szubjektíven interpretál. Pethő Ágnes Bordwell elméletének intermediális olvasatában azzal egészíti ki ezt a kognitív narratívafelfogást, hogy a néző textualizációs folyamata nemcsak a narratíva alkotóelemei között megy végbe, hanem egy olyan intertextuális dimenzióban, amelyben a befogadó más – nem feltétlenül azonos medialitású – szövegekkel is összeveti a látvány tapasztalatát, tehát alapvetően intermediális jellegű ez a folyamat¹³. Pethő arra helyezi a hangsúlyt, hogy az intermediális narrativitás viszonyainak nézői értelmezése nem is írható le a textualizáció kifejezéssel, mivel nem szövegszerű viszonyon alapszik, hanem sokkal inkább a tükröződés és rávetülés metaforáival jellemezhető, mivel a képi és nyelvi jelzések egymást átfödve, egymás tükröződésében nyernek értelmet, illetve komplex medialitású – pl. képi, nyelvi, vagy zenei – asszociációkként jelentkeznek. Az öntükröző szerkezetű alkotásokban erre a komplex medialitású asszociációs értelmezésre reflektál a filmnarratíva, amely működés kutatásomban központi szerepet kap.

Természetesen a filmetűdök, a dokumentumfilm, az egyéb filmes műfajok is érdekesek lehetnek az intermediális kutatás szempontjából, azonban a dolgozat fikcionális narratív struktúrák összehasonlításán keresztül próbál levonni következtetéseket, és lát rokonságot a művészetek között, ezért elsősorban a

¹³ Pethő, 2003, 77.



játékfilmek és a történetmesélő szövegek körében vizsgálódom. A narratíva variálhatósága a művészfilm és a populáris játékfilm esetében természetesen különböző. Elemzéseimben mindkét megközelítésre példát adok, és azt vizsgálom, hogy milyen szöveg narrációs eljárásokra lehettek ezek a különbözőségek hatással. Ezeknek a tapasztalatoknak a tükrében „olvasva” a kommerszfilmet érdekes lehet, hogy milyen folyamatok vezettek a klisék, sztereotípiák kialakulásához az elbeszélésben, amelyről azonban ennek a dolgozatnak a keretein belül nem esik szó. A filmtörténet teljes anyagának áttekintése és a filmes eljárások részletes, elbeszélés-elméleti elemzése meghaladná e munka kereteit, ezért az elbeszélés metafikatív jellegét kialakító, befolyásoló, felerősítő tényezőket fogom vizsgálni mind irodalom-, mind filmnarratológiai szempontból. Számos más nézőpont is lehetséges lenne, azonban a metafikatív elbeszélések estében magának az alkotásnak az alakulása helyeződik a narráció középpontjába, amely lehetővé teszi számomra, hogy a két ábrázolásmód összefüggéseit plasztikusan szemléltessem. Választásom ugyanakkor nem pusztán technikai megfontolás eredménye, egyrészt, mivel a metafikatív elbeszélés kérdése a posztmodern szövegszerveződés egyik alapjellemzője, másrészt érdekes lehet a dekonstrukció teoretikusainak antinarratíva-felfogására nézve is. Mielőtt azonban feltárnám ennek az elméleti kérdésnek a hátterét, Inger Christensen¹⁴, Patricia Waugh¹⁵ és Linda Hutcheon¹⁶ elméleti munkái alapján definiálom a metafikció jelenségét, mivel a narratológiáról és a narratíváról szóló elméleti megállapítások pontosításában a későbbiekben fontos szerepet kap a metafikció, valamint a filmes és irodalmi narráció kapcsolataira vonatkozó vizsgálódásomnak is ez lesz a tárgya.

Önreflexió, Metafikció

Az önreflexió fogalmát abban a tág értelemben használom, amely Hutcheon¹⁷ és Robert Stam¹⁸ ebben a témában releváns tanulmányköteteiben az irodalmi és filmes kontextusban egyaránt megfogalmazódik: a műalkotás alapvetően és eredendően öntükröző jellegét értem alatta, amely a művészetek történeteiben periodikusan több

¹⁴ Christensen, Inger: *The meaning of metafiction: A critical study of selected novels by Sterne, Nabakov, Bart and Beckett*. Bergen, Oslo, Tromsø: Universitetsforl., 1981.

¹⁵ Waugh, Patricia: *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London-New York, Methuen VIII., 1984.

¹⁶ Hutcheon, Linda: *Narcissistic narrative: The Metafictional Paradox*. Routledge, London, 1984.

¹⁷ Hutcheon, 1984.

¹⁸ Stam, Robert: *Reflexivity in film and literature from Don Quixote to Jean Luc Godard*. N.Y., Columbia Univ. Press, 1992.

ponton felerősödhet. A posztmodern korszak kulturális kontextusában kitüntetett szerepet kapó önreflexió radikalizált formája a műalkotás témájává alakuló önnön fikcionalizáltsága, azaz a metafikció. A metafiktiiv alkotások értelmezésekor az elbeszélői pozíció sajátos jellegével szembesül az olvasó. A metafikció fogalmát a következőképpen definiálja Christensen: „A metafikció olyan fikcióként definiálható, amelynek legfőbb vonatkozása a szerző tapasztalatról alkotott látásmódjának kifejezése azáltal, hogy felfedezi saját megalkotásának folyamatát”.¹⁹ A metafikciós irodalmi szövegek egy alapvető ellentét elvén építkeznek: egy fikcionális illúziónak a megalkotásán és annak behatárolásán. Más szóval a metafikció alapvető meghatározója az, hogy párhuzamosan teremt fikciót és tudósít a fikció megalkotásáról. Ez a két eljárás formális feszültségben áll egymással, amely gyengíti a különbséget a „létrehozás” és „kritikája” között, és összeolvasztja azokat az „interpretáció” és „dekonstrukció” koncepciójába.²⁰ A metafikciónak Waugh dekonstruktív jelleget tulajdonít, mivel értelmezésében a szövegen belüli metafikciós működés a struktúra szétfeszítését, annak bomlasztását eredményezi. Patricia Waugh fent idézett metafikcióról szóló tanulmánykötetében egy alfejezet²¹a modern és posztmodern különbségeit vizsgálja a metafikciós jelenség szempontjából e két horizonthoz tartozó szövegekben. Waugh megállapítja, hogy „mindkét irodalmi irányzat ugyanazt a krízist éli meg, és egy külső irányító rendszerben való hitvesztést, azonban a metafikció szempontjából – bár mindketten elismerik az elme konstitutív erejét szemben az érzékelhető jelenségek körében jelentkező káosszal – a modern öntudatosság, noha felkelti a szöveg esztétikai felépítettsége iránti figyelmet, nem hivatkozik szisztematikusan saját műviségének állapotával”²²; szemben a posztmodernnek tartott metafiktiiv szövegekkel, „amelyekben előtérbe kerül az adott műben az aktuális szöveg megírása, mint a szöveg alapvetően problematikus aspektusa”²³ A posztmodernként minősített szövegek egy része tehát témájában is reprezentálja metafiktiiv jellegét, azaz a szövegírásról mint alkotó folyamatról szól már maga a történet is, míg a modernhez sorolt műveknél – ettől eltérő, sztorit formáló tematikájuk mellett – a szöveg felépítésében jelenik meg a metafikciós gesztus.

¹⁹ Christensen, 1981, 9-14., 151-155.

²⁰ Waugh, 1984, 6.

²¹ Az alfejezet címe: A modernizmus és posztmodernizmus: az öntudatosság újraértelmezése

²² Waugh, 1984, 7.

²³ Waugh, 1984, 24.

Waugh a metafikció jelenségének meghatározásakor feltételezi, hogy az nemcsak a posztmodern szövegekre jellemző látásmód, hanem inherens tendencia vagy funkció valamennyi regényben. A hatvanas évektől megnőtt érdeklődés a jelenség iránt része egy általánosabb kulturális érdeklődésnek, amely az ember saját világtapasztalatára való reflektálását, valamint a tapasztalatszerzést és közvetítést helyezi a középpontba. Az írókban ennek következtében tudatosabbá válnak a fikcióteremtés elméleti kérdései, amely a szövegek explicit metafikcionalitásában, és a metafikciónak a narráció szervezőelvévé alakulásában jelentkezik.²⁴ Nem arról van szó, hogy az irodalomtörténet valamely pontján megjelennek a megformálódásukra reflektáló művek, hanem a szöveg kezdettől fogva hordozza az önreflexív gesztusokat és a metafikció lehetőségét,²⁵ amely értelmezésében a történetmesélő jelleg sajátja, vagyis bármely olyan alkotásé, amely elbeszél. Érdekes lehet, hogy mi váltja ki azt az általános érdeklődést, amelyre Waugh utal, és milyen szerepük van ebben a történetmesélő filmeknek, amely kérdés összefügg ennek a dolgozatnak a filmes és irodalmi elbeszélések kapcsolatát célzó kutatásával, következésképp egy lehetséges válasz megfogalmazását is célul tűzi ki.

Nincsen egyetlen kitüntetett fikcionális nyelv, hanem nyelvek léteznek egy adott fikción belül – a memoár, a napló, történelmi beszámolók, dokumentumok, a beszélgetés regisztere, bírósági feljegyzések, újságírás stb. –, amelyek versenyeznek a kitüntetettségért, s közben oly mértékig kérdőjelezzik meg és teszik viszonylagossá egymást, hogy a fikció nyelve mindig – többnyire burkoltan – öntudatos (self-conscious).²⁶ A metafikció Waugh szerint a szövegnek ezt a párbeszédkészségét explikálja, amivel előtérbe helyezi bármiféle fikcionális nyelv esszenciális módját. Wolfgang Iser később tárgyalt irodalmi antropológiai elméletét ennek a megállapításnak a nyomán lehetséges újraolvasni. Waugh a fikció nyelvi regisztereinek egymással való párbeszédét tételezi fel, és ennek kijelenthetőségét, megmutathatóságát látja megvalósulni a metafikciós szövegben, Iser viszont az irodalmi szövegben nem lát utat a különböző, az elméletében fiktívvel, valósággal és imagináriussal definiált elemeket összekapcsoló folyamatok láttathatóságára, nyelvi megfogalmazhatóságára, és nem számol ezek explicitté tételének következményeivel. Iser elméletének részletes tárgyalásakor visszatérek a metafikció effajta működésének következményeire.

²⁴ Waugh, 1984, 25.

²⁵ Waugh szerint a metafikció tanulmányozásával a regény identitását megadó tényezőt vizsgálja az értelmező. Waugh, 1984, 5.

²⁶ Waugh, 1984, 5.

A metafikció a narratíva megszerkesztésének módja mellett az elbeszélés fikcióteremtő gyakorlatát, és a létrehozott fikciót egyidejűleg vonja kérdőre, tehát egyszerre több elméleti nézőpontot kapcsol össze, amely különleges helyzetet teremt az értelmező számára. A narratológia, a narratíva és az interpretáció összefonódásával olyan elméleti megfontolások kerülnek felszínre, amelyek felett másként elsiklana a befogadó. Leginkább az elbeszélő hagyományos értelemben vett státuszának kimozdulása, rögzíthetlensége a szembeűnő, ami megingatja a strukturalista gondolkodásmódú értelmezéseket, ugyanakkor dekonstruálhatóvá sem válik, ugyanis önmaga kimozdításával a hagyományos narrátori szerepből nem létezését, hanem pozícionálhatóságát kérdőjelezi meg.

Waugh az írásmódban megnyilvánuló öntudatosság több fajtáját különbözteti meg,²⁷ amelyek a metafikcióval rokon alapelvek szerint működnek a szövegben. A kortárs metafikciós regények az írás folyamatára reflektálás mellett azonban a fenti fajtáktól eltérően a szerző mindenhatóságát is tagadják, és fogalomként értelmezik a „szerző” kategóriát, amelyet korábbi és létező irodalmi és szociális szövegek hoznak létre. A tanulmánykötet az irodalom metafikatív jelenségeire összpontosít, azonban a filmes fikció elméletei foglalkoznak a fikció öntükröző jellegével. Pethő Ágnes Joachim Paechre hivatkozva állítja, hogy az intermedialitás különböző viszonyai leginkább az öntükröző, azaz metafikatív fikciókban vizsgálhatók.²⁸ Pethő a filmes metafikció meghatározásánál annak különböző funkcióit különíti el, amelyekre az elemző fejezetekben példákat is hozok, ezért az elméletnek ezt a vonatkozását az értelmezések kapcsán fejtem ki. Mind a filmes mind az irodalmi narrációban felfedezhető a metafikatív működés, a kérdés az, hogy miképpen lehet e jelenséget teoretizálni, és milyen hatása van az elbeszélés-elméleti diskurzusra a fent említett sajátos helyzetnek, amelyet a metafikatív működés a narratológia, a szövegstruktúra, és az interpretáció egyidejű játékba hozásával előidéz.

A metafikció a szerzőség elméleteit sem hagyta érintetlenül. Linda Hutcheon²⁹ a metafikció hatásaként fogalmazta meg az alkotó szerepének ártérteleződését az olvasó-alkotó-szociális tér összefüggésben. A 70-es évek óta ártérteleződik – az Egyesült Államok irodalmát tekintve kiindulópontnak – a metafikció szerepe az irodalomban: az író egy fikcióba „beleírt (inscribed) szerző”, aki olyan szöveget hoz létre, amely képes a

²⁷ Waugh regénykategóriái az öntudatosság szempontjából: "the introverted novel", "the anti-novel", "irrealism", "surfiction", "the self-begetting novel", "fabulation".

²⁸ Pethő, 2003, 10.

²⁹ Hutcheon, 1984.

társadalom változásainak részévé válni az olvasóján keresztül. A nyelv effajta, fikcionalizáló erejének felfedezése egyben a nyelvi uralom birtokosa által gyakorolható ideológiai manipuláció képességének felfedezése. A hatalom demisztifikálásának legjobb eszköze a metafikció javaslatában, hogy minden eszközzel leleplezzük önkényeskedését: pl. megengedjük Calvino narrátorának, hogy a *Ha egy téli éjszakán egy utazó* elején az olvasót körbevezesse, irányítsa³⁰. Hutcheon a társadalomalakítást nem a realizmus korszakának társadalomkritizáló módján gondolja el, hanem az olvasó értelmezésében születhet meg az az olvasat, amelyben leleplezi a szövegből megképzett önmagát és a valóságát. Ebben a folyamatban a nyelvnek strukturáló ereje van, és ez a folyamat betekintést nyer a nyelv működési elvébe leleplezve a hatalmi retorika mögött meghúzódó viszonyokat. Könyve előszavában Hutcheon megjegyzi, hogy az önreflexivitást minden fikcióra kiterjedő didaktikus jellege miatt fontos kutatni. A metafikciót a következőképpen határozza meg: „A metafikció fikció a fikcióról – azaz fikció, amely magába foglal egy kommentárt a saját narratív és/vagy lingvisztikai identitásáról”³¹.

Hutcheon pozitív megjegyzése, hogy a művészet és élet kapcsolata, ez az eleven viszony kovácsolódik össze egy újabb szinten, a történetmondás képzeletgazdag folyamatában és nem a termék szintjén (azaz az elmondott történetén). Az olvasó új szerepe ennek a változásnak a részesévé lenni és megteremteni annak közegét.³² A metafikció olvashatóságának véleményem szerint az egyik feltétele, hogy a befogadó tudatában legyen ennek a betöltendő szerepnek, és azt se felejtse el, hogy a fikció, amit olvas, az olvasó saját fikcióba vetett állapotáról is szól.

A mai modern önreflexió Hutcheon szerint csak a kifejezettség, az intenzitás és a kritikai öntudat mértékében különbözik a művészetekben mindig már jelenlevő elődjétől, amely különbségeként a nyelvi koncepció változása felelős, valamint oka lehet még egy olyan esztétikai mód megtalálása, amely képes a modern ember élettapasztalatának kifejezésére, amelyet nem irányít semmilyen közösségi vagy transzcendens erő, és az új szkepticizmus, hogy a művészet probléma nélkül képes lenne egy újfajta rend biztosítására³³. Olvasatomban a radikalizálódó metafikció oka lehet a szimulatív üres jelközvetítődés hiperreális természete is, amely végtelenné tágítja, ugyanakkor kiüresíti a relativizált jelentésjáték örömet. A művek elemzése során

³⁰ Hutcheon, 1984.

³¹ Hutcheon, 1984. 16.

³² Hutcheon, 1984. 17.

³³ Hutcheon – 1984., 18-19.

az effajta szimulatív jelentésüresedés tematizálódásának megfigyelésére is alkalom adódik.

A dekonstrukció narratológia-, és narratívafelfogásáról

„A dekonstrukció teoretikai holdudvarába tartozik számos narratológiát újraolvasó elmélet, ugyanakkor kevés nyomát találjuk a neves dekonstruktivista szerzők munkáiban az elbeszélésre vonatkozó megállapításoknak” – ezzel az észrevétellel kezdődik Bényei Tamás tanulmánya³⁴, majd kritikáját adja a dekonstruktív narratívaellenesség megnyilvánulásainak, elsősorban J. Hillis Miller *Reading Narrative* című kötetének. J. L. Borges *A halál és az iránytű* című – Miller által is példaként felhozott – novellájának elemzése köré fon Bényei szövevényes metanarratív hálót, amely azt hivatott igazolni, hogy a dekonstruktivisták – jelesül Miller – értelmezése a szövegre vonatkozóan megmarad a dekonstrukció saját nyelvfelfogásánál, és a történetmesélés mikéntjének kérdését felcseréli tropológiai kérdésekre, ahol arra az egyszerű következtetésre jut, hogy a narratíva egyenlő az allegóriával és megfordítva. Miller egy másik megállapítása Bényei olvasatában, hogy minden szöveg és történetmondás egyenlő egy prozopopeiával, vagyis a narratíva egyetlen feladata a halál újramondása lenne, jóllehet a halál nem fogalmazható meg. A halál lenne az a törés Bényei logikája szerint, amely megakasztja a jelölősort, a nyelv tropológiai egyeduralmát, és a referenciálisat belopja a történet mondásába. Ezt a dekonstrukció számára végzetes hibát Miller elhárítja, azonban a trópusok vonzásköréből nem tud kikerülni. Végül az iróniában, a nem „helyhez” kötött szóképben oldódik fel a narratológia középpontnélkülisége, ugyanis Miller felfedezi Borgesnél az ironikus záró gesztust a detektívtörténet minden konvencionális elemet már eddig is tagadó szerkezetében: a gyilkos megnevezésével átíródik a nyomozás folyamata, és végteleníthetővé válik a történet. Mindezt – a Borges-novellát és annak milleri értelmezését – Bényei a strukturalista középpontosított narratívafelfogás és a dekonstrukció anti-narratológia/narratíva koncepciója közötti allegorikus küzdelemként olvassa, amelynek kimenetelét a tanulmányíró végül szintén az eldönthetetlenségig szelídíti. Bényei tanulságos következtetései szolgálnak alapot dolgozatomban narratológiai nézőpontom körülírására, valamint annak az ellentmondásos kapcsolatnak a feltárására, amely a dekonstruktivisták narratívaellenessége és a metafiktív

³⁴ Bényei Tamás: *Dekonstrukció és narratológia (és Borges)*. In: Bényei Tamás: *Archívumok*. Alföld könyvek, Csokonai, Debrecen, 2004. 35-53.

audiovizuális és verbális elbeszélések közös sajátosságai között véleményem szerint fennáll.

Bényei előfeltételezi, hogy kétféle válasz lehetséges arra a kérdésre, hogy a dekonstrukció nézőpontjából formálható-e a narratívára vonatkozó álláspont: egyrészt nem, mert általában foglalkozni a narratívával logocentrikus megállapításokhoz vezet, amelyet a dekonstrukció nem tesz; másrészt: a másik válasz radikalizálja a narratológia kérdését, és minden szöveget dekonstruktív narratívának tételez, amely gondoskodik az önmaga által felállított narratív keretek és metaforizált „álfogalmi” rendszer dekonstruálásáról.³⁵ Millernek ez utóbbi elvet követő munkájával kapcsolatban merül fel Bényei észrevétele, miszerint a *Reading Narrative* oldalain nem pontosan ez történik. Ugyanis elcsúszik a narratíva dekonstruktív működésének elemzése, és a narratíva beolvad a tropológiai dekonstruktív diskurzusba. Maradjunk egy pillanatra Bényei hipotézisének második válaszána! Mivel ezen a ponton merül fel a metafiktív narratívák elemezhetőségének kérdése. Az belátható, hogy ha a dekonstrukció a narratíváról való beszédet logocentrikusnak tételezi, akkor meg sem kíséri az effajta beszédet, azonban nem kerülhető meg a narratíva önnön létrejöttének problematikusságát vagy éppen lehetetlenségét tételező szövegek narratívaként való értelmezése, amelyet figyelmen kívül hagy a dekonstrukció és annak kritikai olvasata is. Ha ugyanis a szöveg a történetmondással érvényteleníti, tropologikus szintre utalja a róla való beszédet, nem értelmezhető az a gesztus, amellyel saját megképződésének folyamatára reflektál, mivel ezzel egyidőben a dekonstruktív logikát követve – ha beszélhetünk ilyenről – érvényteleníti a saját narratológiát ellehetetlenítő, dekonstruktív működését. Bár szerepel a dekonstruktív érvelésben, hogy a narratíva elválaszthatatlan a narratológiától, egyszerre logocentrikus és alogocentrikus, csakúgy, mint a dekonstrukció, azonban a metafiktív gesztus kijelentés; előfeltételezi a történet és annak nyelvi – bármilyen jelrendszeren alapuló nyelvi – megképződése közötti kapcsolatot. A metafiktív gesztus sem feltétlenül referenciális, többnyire nagyon is figuratív, azonban ha már a trópusok közt választani kell, a dekonstrukció által tárgyaltak közül az iróniára emlékeztet leginkább. Nem véletlen, hogy a legellentmondásosabb, és Bényei szerint is a leginkább szűkszavú kifejtése az iróniának van Miller munkájában. A metafikció sem nem referenciális, sem nem a radikális jelemmélethez kapcsolható jelenségként – ha mást nem is – a narratológia ironikus leírását hozza létre. Ezt kétféleképpen értelmezhetjük:

³⁵ Bényei, 2004., 39.

vagy nem tekintjük narratíváknak a metafiktív műveket, ami a már kanonizálódott írásokat figyelembe véve túlságosan nagyvonalú gesztus lenne, vagy újragondoljuk a narratívákról és narratológiáról folyó elméleti diskurzus vélekedéseit ezeknek az alkotásoknak a figyelembevételével. Dolgozatomban az utóbbi mellett döntök, és ez a döntés meghatározza az elméleti munka egyik irányát, valamint remélhetőleg túlmutat azon a logikai ellentmondáson, amely a narratíva narratológiát dekonstruáló szerepe és a metafiktív elbeszélések ennek ellentmondó működése között fennáll.

Deleuze a filmről

A film új szempontokat kínál a képek és jelek osztályozásához, Deleuze Pierce jeltipológiáját és Bergson *Anyag és emlékezet* című munkáját alapul véve új minőségként kezeli a filmképet: mozgás-kép és idő-kép kettőssével tartja jellemezhetőnek. Első tanulmánykötete³⁶ a mozgás-kép természetével, annak lehetséges megvalósulásaival foglalkozik, áttekinti a film kezdeti időszakától a második világháború utáni fejleményekig azokat a filmeket, amelyeket jelentősnek tart a mozikép alakulása szempontjából. Bár némi időbeli egymásra következést fel lehet fedezni a filmek tárgyalásakor, azonban nem a summázatát kapjuk a filmtörténeti klasszikusoknak, nem is filmelemzéseket olvashatunk. A gondolatmenet a képszerűség felől közelít a filmhez, nem a történetmesélés a lényeg, hanem annak érzékeltetése, hogy a film önállóan képes olyan jeltulajdonságokat produkálni, amelyek egyik művészet esetében sem jelentkeztek eddig, és ezt az általa közvetíteni próbált mozgás természetének köszönheti.³⁷

Deleuze olvasatában ugyanis Bergson alapján a mozgás nem keverhető össze a bejárt térrel. A mozgás oszthatatlan, nem mérhető, hiszen nem egyenlő a távolsággal, hanem annak bejárásának aktusa.³⁸ A mozgás nem bontható részekre, a dinamika nem elemezhető vagy izolálható. A film illúzió, mivel hamis mozgás érzetét kelti. Deleuze hozzáteszi, hogy nemcsak a film, de az érzékelés is illúziót kelt, sőt ebben az értelemben a nyelv és az értelmezés is így működik.³⁹ Véleményem szerint Deleuze igyekszik a film mozgásillúzióját felmenteni a fenomenológiai ítélet alól, míg az általa idézett Bergsonnál a mozgás fenomenológiai státusza fölötté áll a tér-idő

³⁶ Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. (ford. Kovács András Bálint), Osiris, 201.

³⁷ Deleuze, 2001, 5.

³⁸ Deleuze, 2001, 5.

³⁹ Deleuze, 2001, 8.

koordinátságos feltérképezhetőségének, amelyet a film helytelenül degradál illúzióra, vagyis „rossz formula” jön létre általa.⁴⁰ Deleuze a film szerepét azonban nem az illúzió létrehozásában látja. A film kezdetben valóban rá volt szorulva a valóság szolgai reprodukálásának megkísérlésére, azonban Deleuze már fenomenológiailag is eltérést lát az érzékelés és a mozgókép által nyújtott látványérzékelés között. A természetes érzékelés is képek sorozatából tevődik össze, azonban állandóan korrigálódik az illúzió a szubjektum érzékelését lehetővé tevő körülmények által – vagyis a látványt vagy egyéb ingert az érzékszervi meghatározottságok és a külső körülmények állandó alakulása módosítja⁴¹. A filmen a néző számára a korrekció azonnal megjelenik a képekkel egy időben.⁴² Deleuze a technikai fejletlenség számlájára írja a film kezdeti kényszerű, természetes érzékelést utánzó jellegét.

A filmes ábrázolás eszközrendszerének kialakulásával megváltozik a mozi másoló jellege. A mozi mozgás-képpel dolgozik: mozgó szegmenseket ad, ugyanakkor az elvont mozgás oszthatatlanságát, a mozgások egymásra visszavezethetlenségét is magában hordozza.⁴³ A mozgás-kép képkockái nem kitüntetett pillanatok, azonban ettől lesznek a mozgáshoz tartozó, figyelemre méltó egyedi pontok, nem pedig egy transzcendens forma aktualizáló pillanatai.⁴⁴ A mozgás reprodukciója úgy jön létre a filmen, hogy azt véletlenszerű pillanatra vezeti vissza, és ezért analízálhatatlan a tudomány számára és érdektelen, következésképp a mozi „ipari” művészet lett, nem is művészet és nem is tudomány⁴⁵. A film az új valóság tökéletesítendő közvetítője: a pillanat a mozgás mozdulatlan szegmense, másfelől a mozgás az időtartamnak, vagyis az Egésznek, illetve egy egésznek a mozgó szegmense.⁴⁶ Ebből következik, hogy a mozgás valami sokkal mélyebbet fejez ki: az időtartamban vagy az egészben végbement változást. Az Egész soha nem ragadható meg, mert állandóan változik, nyitott, ez időbeliségének lényege.

Deleuze egyedi filmfilozófiájában a film nem egyszerűen egy ábrázolásmód vagy jelrendszer; a mozgás és a temporalitás hordozója, a misztikus Egész változásának folyamatát képes modellálni. Egyszerre bír fenomenológiai jelentőséggel és jeltermészettel. Nem egyszerűen művészet, hanem mozgásban lét, amely létnek lehet

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Uo.

⁴² Deleuze, 2001, 9.

⁴³ Deleuze, 2001, 10.

⁴⁴ Deleuze, 2001, 13.

⁴⁵ Deleuze, 2001, 15.

⁴⁶ Deleuze, 2001, 16.

esztétikai interpretációja, ugyanakkor hatással van a művészetekre, mivel ez a mozgásban lét nem fogalmazható meg rögzíthető, szegmentálható kódokkal. A különböző művészeti ágak kifejezőeszközei újraértelmeződnek a mozi hatására, az irodalom nyelvi jelei sem kivételek ez alól. Az irodalomban megjelenő tendencia a történetmondást radikalizálja, és előtérbe kerül a gondolkodási folyamat mint létmód tanulmányozása, valamint igény támad ennek a létmódnak a történetek klasszikus logikát követő struktúrájába való beleírására. Ez az igény eredményezi a történet szerkezetének felborítását, nem feltétlenül az elbeszélte események, nem is az események vagy újra meg újra kontextualizált motívumok metaforikus hálójában való eligazodáson lesz a hangsúly. A szerzőket foglalkoztatja a saját és általában véve az emberi gondolkodás viszonya önmagához és az őt körülvevő világhoz. Mészöly novelláiban⁴⁷ nem a szekszárdi környezet és a benne szereplő emberek sokszor kimerítően aprólékos bemutatása adja a történet lényegét, hanem izgalmas felfedezést tehet az olvasó azt kutatva, hogy az emberi érzékelés és a leírtak között milyen kapcsolat van, milyen gondolkodásmód eredményezi a különböző idősíkokat homogenizáló, a dolgokat és eseményeket a gondolati szférában saját logikája szerint megélő elbeszélői szubjektum megnyilatkozásait. Egyszerűen a szöveg szerveződése nem a történet „mondanivalóját” szolgálja ki, ezért a történetet váró olvasó számára élvezhetetlen lesz, ugyanakkor a reflexió jóvoltából sok minden kiderül a gondolkodás természetéről, és Ecoval szólva izgalmas sétát tehetünk az aktuális fikció erdejében, miközben a szöveg önmaga létjogosultságát kérdőjelezi meg. A metafikció jelensége a reflexió, illetve az önreflexió végletes megvalósulása, amikor a történet teljesen feloldódik ebben a gondolkodást kutató folyamatban. A film hatása nem csupán technikai értelemben, hanem az érzékelés és a gondolkodás kapcsolatát tekintve is módosítja az irodalmi szöveget, és az ábrázolás háttérbe szorul az önreflexióval szemben. A továbbiakban az a megválaszolandó kérdés, hogy a metafikciós irodalom és a hasonló jelenségeket mutató filmes irányzatok és általában a film mint „ipari” művészet viszonylatában hogyan mutatkozik meg ez a hatás?

Deleuze fenomenológiai értelemben három szintet különböztet meg: a halmazok vagy zárt rendszerek szintjét – ezek a megkülönböztetett tárgyak, a különálló részek; a helyváltató mozgást, amely az előző tárgyak között megy végbe és megváltoztatja

⁴⁷ Mészöly Miklós életművére, különböző írásaira többször utalok a dolgozatban, mivel őt tartom az egyik olyan magyar szerzőnek, akinél megjelenik a metafikció jelensége. A jelen utalás az Alisca-novellákra vonatkozik.

pozíciójukat a saját viszonyai szerint; valamint a tartam/egész szintjét, amely a szüntelenül változó, spirituális valóságot jelenti⁴⁸. A három szint közötti kölcsönhatás a mozgás-kép létrejöttével megy végbe. A filmes ábrázolás eszközrendszeréből a fenti viszony létrehozásában a keretet, a plánt, a keretezést/plánozást és a montázst elemzi, ami nem szokatlan a különböző filmelméleti írásokban, Deleuze azonban nem csupán feltárja ezek fejlődéstörténetét, hanem például a mozgás-kép típusainak jellemzésére használja, a fenti három szint közti kölcsönhatás leírását adva általa. A keretezés kapcsán említi a képmélység kihasználásának lehetőségét és hatását a mozgás-képre. A mozgás-kép egyik lehetősége a három különböző szint összemosására éppen a képmélység kiaknázásában rejlik, mivel az egy időben játszódó jelenetek esetében a szerkesztés tudatosan törekedhet arra, ne legyen egyértelmű, hogy az előtérben vagy a háttérben játszódó jelenet-e a fő-, illetve mellékjelenet. A képmélység effajta alkalmazása lebegtetí a cselekményt, ráirányíthatja a figyelmet a szerkesztésre, kizökkenhet az automatikus percepcióból, és rámutathat a mozgás-kép természetére. Deleuze ennek végletes példáját kiüresítésnek nevezi, és Altmant említi, aki egyik filmjének egy jelenetében egy pohár tej látványát hozza közeli kameraállásba, olyannyira, hogy teljesen elfehéredik a képernyő, és a kontextus ellenére értelmezhetetlenné válik a látvány. Az *Aranypolgár* a klasszikus példája a képmélység metaforikus térhódításának a filmen, azonban Orson Welles ezzel a realista ábrázolásmód eszközére talál rá, és nem a mozgókép fenomenológiai természetét kutatja, ellentétben a Deleuze-i példával, amely egy ezt lehetővé tevő funkcióját mutatja a képmélység alkalmazásának.

A képmélység nem csupán megingatja az elbeszélői pozíciót, egyáltalán az elbeszélő mint pozicionált entitás kérdőjeleződik meg. A filmelbeszélés és a filmelbszélő kérdésével többek között David Bordwell és Seymour Chatman foglalkozott, azonban ennél a pontnál az az érdekes, hogy bárhog is definiálom a történetet közvetítő közeget, arra terelődik a figyelem, és nem magára a történetre. Deleuze kizárólag filmtörténeti klasszikusokkal példálózik, mégsem tekinti ezeket az alkotásokat a szó hagyományos értelmében művészetnek, sokkal inkább valamiféle létmódként értelmezi azt a fajta valóságkonstrukciót, amelyet a mozgás-képek testesítenek meg, és a létmódot nem az uniformizált jelentés és a történetmesélés jellemzi, hanem a képi megformálás eszközeinek kifinomult alkalmazása, amely

⁴⁸ Deleuze-2001, 19-20.

önállósodik a vásznon. Az értelmezés nem tud függetlenedni a kép képjellegétől, műviségére koncentrál, elvonatkoztat a mimézistől, és esztétikai értéket talál a konstrukcióban. A mozgás-kép abban különbözik a fényképtől, hogy folyamatosan ébren tartja a mozgást, ezzel állandóan az illúziót is, azonban nem ez a lényege, immanens önreflexivitás jellemzi, a mindig-már magában hordozott jelleg, a műviség, a megszerkesztettség. A mozgás ugyanakkor felszabadítja a konstrukció fogságából, és végtelen jelentéssel ruhazza fel, állandóan nyitott, és szegmensekre oszthatatlan minőséget kölcsönöz neki.

A film nem a különböző irányzatoknak az eltérő filmes kifejezőeszközökre helyezett hangsúlyai mentén közelíthető meg a más művészetekre gyakorolt hatásának vizsgálatakor, hiszen a film mint létmód nem elsősorban ábrázoló művészetként értékelhető. A különböző eszközök – a montázs, a képmélység, a plánok stb. – alárendelt szerepet játszanak abban a folyamatban, amelyben a film egy új mintát hoz létre az emberi érzékelés és gondolkodás összekapcsolásakor, amely önmagában hordja a reflexió képességét, mind a mozgás-kép létrehozásakor, mind annak befogadásakor. A művészfilm feltételezi azt a nézői tudatot, amely tisztában van a film fenti természetével, következésképpen mintái nem egyszerűsíthetők, és nem tehetők egyenlővé az audiovizuális történetmondással. Az irodalom és a film viszonylatában nemcsak a kicserélt témák és azok feldolgozásának módja érdekes, hanem az a fajta kölcsönhatás is, amely a gondolkodás két létmódja (az irodalomé és a filmé) között megy végbe. Ez a kölcsönhatás a média és a virtuális médiumok színrelépésével kiszélesedik, a jelen dolgozat a filmnek az irodalomra gyakorolt hatását követi nyomon, a kiválasztott aspektusból.

Az irodalmi szövegben megvalósuló metafiktív működés szintén felszabadító erőként hat a szövegre, ugyanis mentesíti a konvencionális történetmeséléstől. Csakúgy mint a film esetében, a valóságillúziótól való elszakadás követelménye lesz a cselekmény hagyományos, ok-okozati logikát követő rendjéből való kilépés, a metafiktíós szövegben is felborul a cselekmény, közbeékelődik egy „idegen” nézőpont vagy elem, ami megzavarja, kizökkenti és egyben el is tudja kedvetleníteni a gyanútlan olvasót. Látszólag vagy valójában összefüggéstelen a szöveg, nincs tér- és időkoordináta, amihez lehetne ragaszkodni, a motívumok rendszerezhetetlenek, nem képesek arra, hogy motívummá váljanak, mivel metaforizálhatatlanok, ellenállnak az értelmező mindenáron jelentést le(el)vonó szándékának. A szövegek önmagukba fordulnak vissza, mert többnyire egy olyan hang, konfliktus, körülmény „bontja meg”

vagy eleve gátolja a cselekmény létrehozását, amely ugyancsak a fikción keresztül közvetítődik az olvasóhoz, nincsen fikción kívüli pozícióban, éppoly bizonytalan és kétes a jelenléte vagy az eltűnése, mint a hagyományos történet bármely elemének. Ez a paradoxon kelti fel a metafiktív szöveg iránti érdeklődést az olvasóban, ugyanis a szöveg létmódja, létjogosultsága helyeződik a középpontba. Kérdéseket kell feltennie az olvasónak, mégpedig a gondolkodás természetére vonatkozóan: Hogyan feledkezünk meg egy történet olvasásakor a fikció születéséről? Mi is a fikció: érvényes valóság vagy konstrukció? És a valóság nem fikció? Az elbeszélő, a probléma, az a bizonyos cselekménybe beleavatkozó hang kívülről jön, de hol van az a „kint”? A „valóság” létrehozásában hol van a „kint” és a „bent”? Meddig terjed a szöveg, és hol kezdődik a „valóság”? Az idézőjelek reprezentálják az értelmező (és az adott szöveg) elbizonytalanodását a felvetett fogalmak jelentésével kapcsolatban, amely nem csupán nyelvi, hanem fenomenológiai, sőt ontológiai elbizonytalanodás is.

A metafikció, csakúgy mint a mozgás-kép létrejövő mintáinak immanens reflexivitása ontológiai elbizonytalanodásra készítet: nem csupán a dolgok létmódjára, hanem a létmódra magára kérdez rá, illetve készíteti a befogadót e kérdés feltevésére. A szöveg és a film lényege pusztán e kérdés feltevésére való készítés lenne? Ez minden bizonnyal meglehetősen egyszerű, bár kézenfekvő dekódolása lenne a film és a szöveg önreflexív fajtáinak, azonban ebben az esetben a feladat nem a dekódolás. Ha megkérdőjeleződik egy történet „zökkenőmentes” közvetítődése, értelem szerűen hiány támad a befogadóban. Ennek a hiánynak a helyébe lép – pontosabban a hiányérzet, az egész hiány-metaphora eltörlésére irányul – a metafiktív szöveg, és a természetéből adódóan önreflexív mozgókép. Ha úgy tetszik, a metafiktív szöveg nem narratíva, mivel nem hoz létre semmilyen történetet, egybeolvad a „valósággal”, mivel feltételez egy történeten kívüli alkotói közeget, amely azonban nem jelenti az értelmező számára a szerzővel való azonosítás lehetőségét, hiszen a mű létrehozásának folyamata nem explicit problémaként jelenik meg a számára. Nem tanulmányt olvas, hanem egy szándékosan elrontott, lerombolt fikciót, olyan folyamatokba lát bele, amelyekbe nem szeretne, mert jobban szeretné tudni, mi lesz a főhős életével, ugyanakkor a főhős nem más, mint maga a szöveg, amely a szeme láttára keletkezésének történeteként rombolja le önmagát. Az értelmező számára egyetlen lehetőség marad, leleplezni ezt a folyamatot, és reflektálni rá. Meg kell tagadnia a hiányérzetet, mert nem tudja feloldani, még a hiány sem jön létre, mert nem teremthető meg a hiány alapja, amihez képest bármi hiányozhatna.

A film mozgás-képe szintén hasonlóan lehetetleníti el a történet megformálódását, azonban a kép esetében a valóság tárgyi elemeinek „percepció feletti” ábrázolásával éri el ugyanezt a hatást, mivel elkerülhetetlen a valóságszegmensek megmutatása. Ezek a részek azonban az érzékelés határait meghaladó módon kerülnek a néző elé, és folyamatosan mozgásban vannak. A tej premier plánja már nem tej, hanem a kép kiüresítése, de mivel nem kimerevített kép, állandóan mozgásban van, ezért mégis magán hordja a tejszerű állapotot, de úgy, hogy a néző nem tudja érzékelni. Ez a kép nem metaforizálható, mivel megszakítja a történetet, és önmagában létezik, kontextustól függetlenül. Hasonló hatást ér el az alulról vagy felülről fényképezett kép állandósult jelenléte a vásznon, amely esetben nincs mihez viszonyítani, nem tudja a néző, hogy mihez viszonyítva vették fel így a képet, így csak a konvenció megbomlását fedezi fel, és nem tudja kontextushoz kötni, hasonlítani, vagy jelentéssel felruházni. Ugyancsak a hiányérzet szűnik meg ebben az esetben is, hasonlóan a metafikatív szöveghez, és nem marad más hátra, mint a jelenségre való reflektálás az értelmezéskor. Azonban ez nem valamiféle katartikus önmeztalálás vagy egy aha-élmény – az adekvát(?) metaforikus jelentés felbukkanásának apropójából, ellenkezőleg a „valóság” nem meglétének felismerése, a mindig-már fikción inneni révület kezdete. Ezt a folyamatot már nem a hiányérzet, hanem a félelem irányítja, a rettegés a referencia fikcionális minőségének felfedezésétől, amely hárításhoz vezet.

A félelem az értelmezés legjellemzőbb érzelmi kísérője, amelyet akár a jelentésen, akár a katarzison keresztül az értelmező saját létmódjával való szembesülésével szemben táplál, amelyet kiküszöbölhet a metaforizálással. A metafikció esetében a félelem rettegéssé fokozódik, mivel nincs mód a hárításra, és a referenciális megszűnésével az értelmező saját ontológiai státusza kérdőjeleződik meg, illetve nemcsak szembesül a létmódjával, de fény derül annak fiktív természetére is. Az önreflexió ebben az értelemben nemcsak eszköz az értelmező történettel szembeni konvencionális elvárásainak meggingatására, nemcsak létmód, amely túlmutat a referenciálisra épülő valóságon, hanem egyben lehetőség/veszély is a befogadó számára a saját ontológiai státuszának felülvizsgálatára, megismerésére. Az alkotó beismeri a szövegbe vetettségét, a szöveg átveszi az uralmat, ugyanakkor beismeri korlátait, és ugyanerre készíti a befogadót is. A szerzőség kérdésére vonatkozó elméletek diskurzusának figyelembe vételével a szerző rég halott, és az önreflexió alkotás úgy véli, a befogadóval sincs minden rendben már régóta. Az önreflexió egyben önkritika is, a szöveg önkritikája, azonban az olvasóra is vonatkozik: neki is „önélet-olvasást” kell

tartania, ha reflektálni akar a metafiktív műre. A rettegést valójában tehát a megsemmisüléstől, pontosabban a nemlétre való ráébredéstől való félelem váltja ki. hogy ad-e alternatívát az önreflexív alkotás a szembesülés következményeire, vagy megáll a felfedeztetés gyönyörénél.

J. Hillis Miller, a dekonstrukció másik jelentős teoretikusa⁴⁹ éppen a halállal szemben táplált félelemnek tulajdonítja a narratíva sajátos működését, a halál elhallgatását. Ebben az értelemben a metafiktív mű túlmutat a dekonstrukció narratíva-felfogásán, mivel a kezdő pont nem a halálfélelem, hanem az eleve nemléttel való szembenezés félelme, és ez az alapfeltétel nem a narratíva sajátja, hanem a történetnélküliségé.

Az intermedialitás fogalmának meghatározása

Az intermedialitás tudományos diskurzusa, bár kutatásom alapvetően irodalomtudományos meghatározottságú, kikerülhetetlen a filmes és irodalmi narratíva metafikcós mintázatainak vizsgálatában. Pethő Ágnes filmes öntükrözés és intermedialitás poétikáját kutató tanulmánykötetében⁵⁰ Joachim Paech értelmezését használja az intermedialitás fogalmának definíciójához: „szigorúan véve csak akkor beszélhetünk intermedialis folyamatokról, ha azok „konfiguráció”-ként, vagy a medialitásnak a szövegbe való „transzformatív beírásaként” nyilvánulnak meg”.⁵¹ Pethő azzal egészíti ki a definíciót, hogy tágabb és szűkebb értelmű használatára hívja fel a figyelmet. Tágabb kontextusban bármely film hordozhat médiumközi viszonyokat, tekintve, hogy a médium alapvetően heterogén elemek ötvözete, amely más-más közlési rendszereket foglal magába. A szűk értelemben vett intermedialitás fogalma az önreflexió bizonyos megnyilvánulásaira érvényes, amelyekben a különböző filmekben reprezentálódó médiumok hangsúlyossá válnak mint konfigurációk,⁵² ami értelmezésemben azt jelenti, hogy valamilyen szisztematikus viszonyt létesítenek a képpel, mint a film anyagával, és ez a viszony relevánssá válik az értelmezés során. A film művészeteket idéző működését is intermedialitásként definiálja Pethő ismét Paechre hivatkozva. Kiemeli a filmes idézés transzformatív jellegét, hiszen az adott művészet

⁴⁹ Miller, J. Hillis: *Reading Narrative*. Norman (Okla.) Univ. Of Oklahoma Press, 1998.

⁵⁰ Pethő Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print, Csíkszereda, 2003.

⁵¹ Pethő, 2003, 8.

⁵² Uo.

nem tud a saját anyagságában megjelenni a vásznon, hanem minden esetben képpé alakul.⁵³ Ebben a képi minőségében ugyanakkor önmagát képes repprezentálni, és viszonyrendszert alakíthat ki a film összetett mediális közegével. A filmes intermedialitás transzformatív jellegéből adódóan eredendően tükröző jellegű. Pethő azokat a filmes önreferenciális vetületeket kutatja, amelyek filmnek erre az eredendően tükröző jellegére reflektálnak.

Dolgozatom kiindulópontjában az önreflexív irodalmi narráció posztmodern módozatait a film öntükröző fejleményeivel párhuzamba állítva vizsgálom, és feltételezem, hogy az audiovizuális önreflexivitás példáiban kimutatható a film természeténél fogva tükröző jellegének hatása a gondolkodás sémáinak változására, amelynek nyomait a önreflexív irodalmi narrációban fellelhetőnek vélek. A film effajta irodalomra gyakorolt hatása feltételezi a szűkebb értelemben vett intermedialis viszonyt a két médium között. Feltételezem, hogy nemcsak a filmbe beíródó heterogén medialitás felől értelezhető ez a kapcsolat, hanem az irodalmi narráció metafikatív fejleményei felől is. Elemzéseimben ezeket az irodalmi narrációban lehetségesen megmutatkozó film által reprezentált intermedialis hatásokat kutatom. Pethő megjegyzi, hogy a filmnarrációban meglévő médiumközi viszonyok szerepe szemben az általa is vizsgált poétikai jellemzőkkel kevésbé állt a figyelem középpontjában. Kutatásomban ezt a részben feltáratlan területet az irodalmi narráció felől vizsgálom. A gondolkodásváltozás narratív lenyomatainak intermedialis vizsgálata véleményem szerint megalapozhat egy olyan intermedialis narratív mintákat értelmező irodalom-, és filmoktatási gyakorlatot, amely hozzásegíthet a jelenkori manipulált és összetett jelentésközvetítődés megértéséhez.

⁵³ Uo.

BEVEZETŐ AZ ELEMZÉSEKHEZ

A következőkben önreflexió audiovizuális és irodalmi megjelenését három szerző műveiben elemzem. Paul Auster és Mészöly Miklós írásművészetében felfedezhető az önreflexivitás tematizálása különböző mértékben. Raymond Carver prózáját Robert Altman szerző novelláit adaptáló filmjével hasonlítom össze, feltételezve a két műalkotás közötti intermediális viszonyt. Nem törekszem kimerítő, életművet átfogó értékelésre egyik író esetében sem, ugyanis nem tekintem az önreflexivitást a kizárólagos szerzői intenciónak az alkotóknál.

Altman önreflexív narrációja visszahat Carver prózájának értelmezésére, és feltárja a szerző művészetének rejtett asszociatív viszonyokra építő értelmezhetőségét. A Carver-novellák filmbeli reprezentációjukkal való összevetését az intermedialitás adaptációfelfogásából kiindulva arra alapozom, hogy az irodalmi szöveg és a vele kapcsolatba lépő film nincsenek hierarchikusan alá-, és fölérendelve egymásnak, hanem az intermediális közvetítődések alapján viszonyként fogható fel az érintkezésük.

Paul Auster írói, forgatókönyvírói, filmrendezői munkája egyaránt témája a dolgozatomnak. Az önreflexivitás különböző módozatait csaknem minden regényében felhasználó szerző elsősorban íróként aposztrofált, azonban szoros kapcsolata van a filmművészetrel és a populáris filmgyártással; saját rendezései és forgatókönyvei bizonyítják szerzőségének összetettségét. Eddigi életművében jól megfigyelhető az audiovizuális narráció és intermediális gondolkodásmód, valamint a verbális történetészövés érintkezése, amely mind narartológiai szempontból, mind a fikcionalitás és témaválasztás tekintetében az önreflexivitás filmbeli és irodalmi megfelelőinek kölcsönhatására utal. Auster regényeinek hálózatában kijelentett kapcsolat van a különböző történetek témái és szereplői között, tudatos, olvasót játékba hívó önreflexív cselekményszövés megy végbe szöveg-, és filmhatárokon átívelve, a biográfiai szerzőfogalom törlésjel alá helyezésével, illetve a szerző életének fikcionalizált, szöveggé olvasott történetével egybeszőve.

Mindkét egyesült államokbeli szerző kánonbeli pozíciójáról szó esik az elemző fejezetekben. Személyükben két, az önreflexivitás radikalizálódásával, és a témára vonatkozó elméleti fejlemények megjelenésével párhuzamosan alkotó személyiség szövegeit elemzem. Carver esetében a rejtett motivikusság audiovizuális nyelvre fordíthatósága, és ennek altmani megvalósítása érdekel. Auster önmaga szerkeszti

filmszerűre némely regényét. Mindkét szerző művészetében tematizálódnak a posztmodern kérdésfeltevései, szövegformáló sajátosságai.

Mészöly életművéből szintén kitűnik sajátos kapcsolata a filmművészettel. A szerző írásai közül azokat veszem sorra, amelyeknél az önreflexivitás a filmes és verbális alkotási mód kereszttüzébe kerül: a Film című regény és az Alakulások című novella filmnarrációval való lehetséges érintkezését feltételezem. Mészölyt saját, Magasiskola című regényének megfilmesítések szerzett élményei ösztönzik a filmes medialitás értelmezésére, amelynek nyomai publikációiban is felfedezhetők. A két mű keletkezésével egy időben íródott tanulmányai jelzik a 70-es évek első felére tehető, életműben átmenetinek tekinthető, de prózájának alakulását tekintve egyáltalán nem mellékes film iránti érdeklődését.

A lehetséges párhuzam Mészöly és az amerikai szerzők között azért különleges és megjegyzésre méltó, mert teljesen eltérő kulturális környezetben, szinte azonos időben – sőt Mészöly a metafikció gondolatával már jóval Austert megelőzve, a 70-es évek elejétől foglalkozik – hasonló tematikájú, narratívájú és fikciójú művek születnek tengeren innen és túl. Bár a szerzők kiválasztása a témával kapcsolatban csupán illusztratív értékű – mivel számos más szöveg és film citálható lenne követve a témában született szakirodalmak listáit – mégis azért találó, mert mindhármuk esetében az írásművészet és a filmművészet gondolkodást, alkotási módot – Carver kapcsán pedig retrospektíve az egész életmű irodalmi értelmezését – átformáló kapcsolata figyelhető meg egy jelenlegi nézőpontból már átláthatóan prózafordulatot hozó korszakban.

A művek elemzésekor az önreflexiót a narratív szerkezetben és a fikcionalizáltság különböző szintjeinek kölcsönhatásainál (külső és belső intertextualitás, szerzői és történetbeli fikció keveredése, fokalizáció, narrátori pozícióváltások stb.) vizsgálom. Céлом, hogy kimutassam a verbális narráció és a filmes megfelelője (vagy az adott szöveggel kapcsolatba hozott audiovizuális mű) közötti kapcsolatokat, hasonlóságokat az önreflexió mintázataiban, majd mérlegeljem az önreflexív írásmód és a filmes önreflexió egymásrahatásának lehetséges következményeit. Kontextusba kívánom helyezni az adott művek kapcsolatán keresztül az önreflexivitás teoretikus értékelését és a három szerző irodalomtörténeti pozícionáltságát.

Dolgozatommal – ahogy azt a bevezetésben jeleztem – a komparatistikai diszkurzus szegedi ágához kapcsolódom, amely műhely képviselőinek interkulturális vizsgálódásai a médiumok átjárhatóságára, az alkotások intermediális jellegére figyelő

érzékenységet mutatnak. A szövegválasztásom ennél fogva nem egy irodalomtörténeti koncepció igazolását szolgálja, hanem három olyan példát hoz, amely a szövegnarráció és a filmnarráció három különböző irodalomelméleti és irodalomtörténeti kontextusban megvalósuló érintkezési lehetőségeire mutat rá. A disszertáció írója nem vállalkozhat arra, hogy e három érintkezési pont reprezentatív erejű példatárát megalkossa. Ehelyett egy olyan elméleti paradigmaváltás nyomába ered, amely tovább gazdagítja, ezáltal árnyaltabbá teszi a posztmodern művészet radikális nyelvfelfogásának okait, különös tekintettel a tárgyalt szerzők művészetére; valamint nyomokat keres az audiovizualizálódó kultúra gondolkodásra, elsősorban szövegnarrációs gondolkodásra tett hatásának igazolására. A három szerző életművének teljesség igényével fellépő feldolgozása sem lehet a dolgozatíró feladata. Azokat a szövegeket elemzem részletesen, amelyek relevánsak az önreflexív és metafiktív narráció kérdéskörében, és filmes párhuzamokkal kapcsolatba hozhatók.

Az Alakulások és a Film szerepe a Mészöly-prózában és a magyar prózapoétikai fordulat összefüggésében

A modern és posztmodern prózapoétika magyar irodalombeli alakulásában a különböző irodalomtörténeti referenciák alapján Mészölynek tulajdonított szerepből kiindulva az *Film* című regényének és a *Alakulások* című novellájának olvasását a filmnarratíva mint metafora és a filmnarratíva önreflexivitása mint lehetséges intermediális hatás felől kísérem meg. Az értelmezés egyrészt Mészöly prózájának posztmodern narrativitás felé fordulását az audiovizuális narratíva és filmnyelv iránti szerzői érdeklődést is tekintetbe véve igyekszik felmutatni a szövegekben felfedezhető film és irodalom közötti intermediális viszony nyomait, másrészt megkísérli a prózafordulatban kitüntetett szövegekként értékelt művek olvasatán keresztül kiegészíteni a posztmodern narrativitás szövegjellemzőit az intermediális olvasat lehetőségével.

A *Film* című Mészöly-regény 1976-ban jelent meg, ezt megelőzően a Filmkultúra (1973/3) részletet közölt belőle, amelyet a szerző rövid, a mű alapötletét felvázoló kommentárja egészített ki. A regény a filmforgatást, mint alkotó folyamatot tematizálja. Az *Alakulások* című Mészöly-novella 1973-as, először az 1975-ös *Alakulások* című elbeszélés-gyűjteményben szerepel, később bekerül a *Volt egyszer egy Közép-Európa* (1989) Epilógusába. Egy írásmű születését modellálja a szöveg, mely fragmentumok, (noteszdarabok, gondolatfoszlányok) káosza, látszólag motiválatlan egymásutánja: „Ismét egy végpont, a szóródás, a töredékesség tovább nem osztható állapota. A metonimikus logika érvényességének megszűnése az ötletek rapszodikus sorjázását, s nem egy esetleges metaforikus, társító kapcsolásmód felmerülését hozza magával” - állapítja meg Thomka Beáta⁵⁴.

Mindkét mű kontextusa a művészi alkotó folyamatra reflektál: egy film, illetve egy irodalmi szöveg rögzítésére. A *Film* a narrátort próbálja kiküszöbölni, a kamera beiktatásával személyteleníteni kívánja az elbeszélői pozíciót, hogy csak a tiszta látvány táruljon fel a befogadó előtt. Mészöly regényötlete egy vizuális élményén alapszik: egy idős házaspár Csaba utcai sétáját figyeli meg. „Annyira megragadott a kép, hogy amikor írni próbáltam róluk, akaratlanul is egy szűrő iktatódott közbe - a kamera... A nyíltan

⁵⁴ Thomka Beáta: Mészöly Miklós. Kalligram, Pozsony, 1995. 53.

vagy kevésbé nyíltan jelentkező személyességem korlátozott, és nem a kedvem szerint szabadított fel”.⁵⁵ A regényben a szöveg megformáltsága - a kamera-szem alkalmazása - a szöveg történetévé válik: „Ha a forgatást a regény eseménysorába kapcsoljuk, úgy tűnhet, a Film a forgatás története. Nem ezt, hanem a formálást, a bemutatásmód bemutatását kell eseményként felfognunk, ez kerül a bemutatott világon belültre” – szögezi le Thomka Beáta⁵⁶. A kamera és a többes szám első személyben megszólaló narrátor, akit a filmstáb tagjaként azonosíthat az olvasó, ugyanúgy a fikció részévé válik, mint a séta és az állóképek a történelemből, amelyeket a séta helyszíne implikál. A szövegben egy alkotási folyamat elemzése is folyik, de nem explikálódnak a tézisek, csak homályos és töredékes alkotásfilozófiai megjegyzéseket talál az olvasó: „...nem lehet elkerülni, ...hogyan bizonyos filozofémák megfogalmazódnak közben (felhasználva a narrátor-hang mankóját) – amikben lehet, hogy nem hiszünk, de ettől függetlenül is szót kérhetnek”.⁵⁷ A regényre Kulcsár Szabó Ernő szerint még a 60-as évek lecsupaszító, mértani pontosságú leírásokkal tarkított mesélés jellemző, amelyet a *Pontos történetek útközben* tapasztalati tárgyias elbeszélő stílusának folytatásaként értékel az elemző⁵⁸. Mészöly írói pályájának e 70-es évek elei szakaszát tárgyalva Thomka Beáta is egy végpontot fedez fel, a Film-re egy szerzői episztemológiai módszer tovább már nem fokozható kiteljesedéseként tekint: „A tartós elszánás, a nyomozás mint a művészi tevékenység Mészöly-féle metaforája a Film-ben bizonyos értelemben a végponthoz érkezik”⁵⁹.

Az *Alakulások* fragmentáltsága a tudatműködést imitálja a szöveget író szubjektum szétesésének, szövegbe olvadásának folyamatában. A novella a gondolkodás és írás közötti viszony skizoid természetét úgy tárja befogadója elé, hogy a mű olvasásakor az értelmezőnek a szaggatott jegyzettöredékek papírra kerülésével kapcsolatban semmilyen logikai alapelv felismerésére nem hagy lehetőséget. A novella témája magának a szövegnek a formai és tartalmi megvalósulása lesz, azaz metafikcionális struktúrát mutat. Jelentéstulajdonító, koherens értelmezés nem jöhet létre, mivel a fragmentumok ellenállnak az effajta olvasatnak: ötletszerű egymásra következésük megbontja a narratív tér-idő és ok-okozatiság logikáját. Kulcsár Szabó Ernő így látja: „A második modernség poétikai szemléletformájának határait Mészöly

⁵⁵ Mészöly Miklós: *Film. Regényrészlet*. in: Filmkultúra 1973./3.

⁵⁶ Thomka, 1995, 122.

⁵⁷ Mészöly, 1973.

⁵⁸ Kulcsár Szabó Ernő: A magyar irodalom története 1945-1991. Argumentum. 1994. 101.

⁵⁹ Thomka, 1995. 122.

prózaírása ezért nem a Filmmel, hanem a korszakjelző Alakulásokkal lépte át. 1975-ös kötetbeli megjelenése óta ez a novella ama folyamat első vitathatatlan jelzésének számít, amely a posztmodernség korát nyitotta meg a magyar epika történetében”.⁶⁰

A szerző életművében a *Filmet* és az *Alakulásokat* követően nyomon követhető az intertextualizáló, posztmodern szövegelveket megvalósító írásmód, elég csak a *Megbocsátás* című kisregényre – amely Thomka szerint a 80-as évek kisprózájához⁶¹ hasonlóan új irányvétel az életműben⁶² – gondolnunk, amelyet posztstrukturális elméleti iskolák előszeretettel disszemináltak olvasataikban⁶³. Tágabb kontextusban Mészöly tanítványai voltak az explicite intertextuális szövegszervezési eljárásokat alkalmazó Esterházy Péter, az *Egy családregény vége* című művével a mester előtt tisztelgő Nádas Péter, a történelmi kontextust előszeretettel disszemináló Márton László. Kulcsár Szabó Ernő szerint a 60-as és 70-es évek szerzőinek prózaújító kísérleteit, amelyek a próza mimetikus jellegének megbontására és az elbeszélésmódra történő reflexióra építő metaforizálásra irányultak – három különböző irányultság határozza meg: a klasszikus modernség esztétista hagyománya – Ottlik és Mándy –, a szövegszerűség dominanciája – Hernádi Gyula, Kardos G. György, Sánta Ferenc mellett ide sorolja Mészölyt –, valamint a korkritikai indíttatású jelképiség – Déry, Örkény, Konrád György, Határ Győző⁶⁴. Thomka Beáta már 1968-as Saulus kapcsán felfigyel a Mészöly-próza elbeszélésmódot tematizáló jellegére, azonban Kulcsár Szabóval ellentétben nem tartja szorosan irányzatba sorolhatónak a szerzőt⁶⁵.

Mészöly e két szöveg keletkezésének idején, a 70-es évek elején sokat publikált a Filmkultúrában. Ezekből az írásaiból kitűnik, hogy fokozott érdeklődéssel fordult a filmelméleti problémák felé, és érdekelték a film és irodalom lehetséges kapcsolatai. Szederkényi Ervinnel folytatott levelezésében olvasható, hogy a Jelenkor számára elküldte a Film és szín című írását, amelyet ott nem, de a Filmkultúra 1973/6-os számában *Az elvont és az érzékletes a film világában* címmel megjelentettek⁶⁶. 1973 februárjában elküld Szederkényinek egy *Ami jön* című, eredetileg forgatókönyvnek készült írást is, amelyet Huszárik Zoltánnak szánt, valamint ugyanitt utal a készülő

⁶⁰ Kucsár Szabó, 1994, 103.

⁶¹ A témához ld. Mészöly Miklós művészete. Tanulmányok. A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének kiadványa. Újvidék, 1986. című tanulmánykötet írásait.

⁶² Thomka, 1995, 89.

⁶³ Ld. a Megbocsátás. A IV. szegedi DekonFERENCIA-előadásai. Osiris, Pompei, Budapest, Szeged, 2001.

⁶⁴ Kucsár Szabó, 1994, 94.

⁶⁵ Thomka Beáta: A kívülálló ember. In: A magyar irodalom története III. Gondolat, 2007, 573-583.

⁶⁶ In: Séta, évgyűrűkkel. Mészöly Miklós és Szederkényi Ervin levelezése. Jelenkor, Pécs, 2004, 37.

Filmre is.⁶⁷ 1973 márciusában, a *Filmmel* párhuzamosan írja meg és továbbítja a szerkesztőnek az *Alakulásokat*, amelyet meg is jelentetnek két, a novellára vonatkozó hozzászólással együtt: Szörényi László *Saját halál, saját élet* és Béládi Miklós *Elbeszélés vagy „szöveg”?* (Jelenkor 1973/7-8.). Az 1956-ban írt *Magasiskolát* Gaál István filmesítette meg, Mészöly forgatókönyvvé dolgozta át az eredeti szöveget és részt vett a forgatáson. A Filmkultúra által közölt interjúbán Mészöly utal a két ábrázolásmód közti különbségekre, és ezek feldolgozást érintő nehézségeire⁶⁸, amelyből kitűnik, hogy az adaptációt nem a film és irodalmi szöveg viszonyaként⁶⁹ tekinti, hanem a szöveg elsőbbségét feltételezve feldolgozásként fogja fel a filmet. A *Magasiskola* filmre vitt változata illeszkedik 60-as és 70-es évek magyar filmgyártásának korszakába: az ez időszak alatt forgatott filmek meghatározó hányadát a különböző irodalmi adaptációk jelentették, amelyek többnyire a kor szerzőinek regényeit parabolaként értelmezték, és allegorizáló, a szocialista eszmerendszer ideológiai felfogását „népszerűsítő” filmváltozatokat készítettek belőlük⁷⁰, noha némely film próbálkozott rejtett kritika megfogalmazására a rendszerrel szemben, amelyet szintén az allegorikus értelmezés tett elérhetővé. Mészöly elbeszélőművészetének alakulásában nem az adaptáció ténye, sokkal inkább a forgatás filmelméleti tapasztalatai játszottak szerepet, és mivel kiemelten az életmű prózapoétikai mozgásainak – szűkebb értelemben az *Alakulásokkal* és a *Filmmel* fémjelzett prózafordulatnak – lehetséges filmes intermedialitásban⁷¹ rejülő okait kutatom, nem vizsgálom a tematikus adaptációként értékelhető filmváltozat, a *Magasiskola* és az azonos című regény kapcsolatát. A filmes tanulmányok, a regény és a novella azonos keletkezési ideje jelzi,

⁶⁷ Uo. 27.

⁶⁸ A realizmus parabolái irodalomban és filmen. Beszélgetés Gaál Istvánnal és Mészöly Miklóssal. in: Filmkultúra. 1970.4. 20-28.

⁶⁹ Pethő Ágnes tesz különbséget az intermedialitást feltételező, különböző medialitású műalkotások egymásra hatását viszonyként értelmező adaptációelméletek és az irodalmi műveket felsőbbrendűnek tekintő, filmet változatként szemlélő, ezért az adaptáció hűségét, sikerességét értékelő felfogások között. (A témára bővebben Altman adaptációjának elemzésekor térek ki.) In: Pethő Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print, Csíkszereda, 2003. 99.

⁷⁰ A témában ld.: Györffy Miklós *Párhuzamok és metszéspontok. A magyar film és az irodalom* című tanulmányát, In: A magyar irodalom története III., Gondolat, Bp., 2007, 623-638., valamint Gelencsér Gábor *Forgatott könyvek. Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben (vázlat)* című írását, (online) url: <http://apertura.hu/2006/tel/gelencser/>

⁷¹ Joachim Paech meghatározásában intermedialis kapcsolat akkor jöhet létre a műalkotások között, „...ha az intermedialis folyamatok konfigurációként vagy a medialitás transzformatív beíródásaként nyilvánulnak meg egy szövegben, intertextusban, és ahol a közlésformák mediális különbözősége releváns” – idézi Pethő Ágnes, in: Pethő Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print, Csíkszereda, 2003. 105. – amely tendencia a *Magasiskola* változataiban nem jellemző. ld. még: Paech, Joachim: *Artwork – Text – Medium. Steps en route to Intermediality*. Előadás, (online) url: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>

hogy Mészöly ebben az időszakban a filmes ábrázolásmódot többféle szempontból tanulmányozta, és ennek az érdeklődésnek a lenyomata megtalálható ekkor keletkezett szövegein. A prózaforulat szempontjából beláthatóan központi szerepet játszó *Film és Alakulások* elemzésénél hangsúlyt fektetnek Mészöly film iránti érdeklődésére, és erre alapozva kutatók intermediális kapcsolatok után a két szöveg narratívájának vizsgálata során.

A Film című regényről – Mészöly applikációja: a filmnyelv mint az elbeszélés episztemológiai kérdőjeleinek metaforája

A filmnarráció szerepe a Film narratív struktúrájában

A bevezetőben már felmerült, hogy a *Film* Mészöly más szövegeitől eltérő és egyedi stratégiát alkalmaz. Az alapszituáció egy öreg házaspár sétájának felvétele a Moszkva-tértől a Csaba utcáig. A történetbe beékelődnek a felvétel körülményei (filmes szakkifejezéseket használ, beállításokról, kameramozgásokról esik szó). Az elbeszélő, a kamera mögött álló stáb, amelynek tagjairól nincs információ. A narrátorhang felségtöbbséget használ, ezért számuk is meghatározhatatlan.

A *Film* narratív struktúrájának középpontjában egy elbeszélő/narrátor áll, aki a kamera mögötti karakter. A történet ennek az embernek a törekvése arra, hogy csak a kamerán keresztül láttassa a két öreg és környezetüket. Bordwell nem tartja szükségesnek a narrátor feltétlen kijelölését egy olyan narratív struktúrában, ahol ez nem egyértelmű, például ahol a narráció elnyeli a szereplő-elbeszélőt⁷². A *Film*-ben a narrátor önmagát a kamerával váltja fel, látszólag egybehangzóan Bordwell elképzelésével. A kamera által látottak ismertetése nem pusztán azok leírása; a narrátor olyan kommentárokat fűz hozzá a képekhez, amelyek nem láthatók a képzeletbeli vásznon. Ezek a forgatás tevékenységére reflektáló hozzáfűzések, illetve a szereplők gondolatait elmondó adalékok⁷³. A narrátor a forgatás idősíkjába helyezhető, a

⁷² Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben* (ford. Pócsik Andrea). Bp.: Magyar Filmintézet. 1996.

⁷³ Egyet a technikai megjegyzések közül érdemes kiemelni, mert explikálódnak benne Mészöly fekete-fehér és színes technika összevetéséről megfogalmazott gondolatai. A színes technika jobban megközelíti a valóságillúziót, míg a fekete-fehér áttételesen láttat, vagyis értelmezésre csábít:

„Ha eddig fekete-fehér technikát alkalmaztunk, inkább csak sugalmazva a színek elképzelését (amihez továbbra is tartani akarjuk magunkat) – most kivételesen a színekkel is próbát tehetünk. ...Mégis, ez a színesben adott arc inkább bizonytalanságunkat fogja növelni: váratlan viszolygást és undort keverhet az eddigi önzetlen érdeklődésünkbe. S ez tovább fokozza majd az ámulatunkat és ellenkezésünket, hogy ezt a mozgó jelenséget még mindig ugyanazok a törvényszerűségek működtetik, mint minket – vagy mondjuk őt, ötvennyolc évvel ezelőtt.” Mészöly, 1993, 320-321

képzeletbeli jelenbe. A múlt egyik metszete az 1912-es Silió-történet. A két epizód összekapcsolódásának oka, hogy a narrátor (aki azonos a kamera mögötti személlyel) föl szeretne idézni az Öregemberben egy, az öreg tikkeléséhez feltehetően kapcsolódó történetet. Az elbeszélés során a helyszínhez több, a történelem különböző pontjain, különböző dokumentumokból rekonstruálható eseményt rendel hozzá. A múltbéli események funkciója a filmforgatásban az, hogy segítsék kialakítani a helyszín topográfiáját. A narrátor/kameraman/rendező nem reflektál arra, hogy a forgatás tárgya, a készülő film nézőkhöz szól, azonban pontos szerkesztési eljárásokkal próbálja a legjobb hatást elérni.

A jelenet, amit forgat, statikus: a két öreg számára órákat vesz igénybe a történet végén percekig tartó séta. Az elbeszélőt látszólag helyettesítő kamera egy történet hiányát kapja lencsevégre. Az Öregemberről már az elején kiderül, hogy meg fog halni, mivel a narrátorhang informál a forgatási időben csak később következő eseményekről. Halálánál azonban a kamera nincs jelen, az Öregasszony elmúlásáról is lemarad a film. Valójában azt sosem tudja meg az olvasó, hogy mi van a filmszalagon. Csak a narrátorhang meséli el, hogy éppen mit lát az objektívon keresztül, és hogy ezeket a képeket hogyan értelmezi. A filmszalagnak kellene tartalmaznia a szüzsét. A regény történetéül szolgáló filmforgatás folyamatának elemeit Bordwell⁷⁴a *stílus* fogalomkörébe sorolja: a filmnyelv technikai eszköztára vonul fel, a különböző beállítások, a színhasználat, a hangsáv elemei, a szereplők és mindennek forgatás közbeni elrendezése. Az olvasó mindezeknek az alkalmazási módjáról a narrátortól értesül.

A két emberrel nem történik számottevő esemény, és nem is válnak saját sorsuk alakítójává.⁷⁵ A kamera mögött álló személy a filmen diegézist hoz létre, amely azonban nem jár együtt a narratív struktúra kiépítésével. Metaforikus olvasatban ez a diegézis az elbeszélés megfelelője, amely megpróbálja a személytelenség beiktatásával bemutatni a két ember életét, azonban életeseményeik nem a fizikai létezésükben, hanem lelki síkon történnek, ezért a külső, letapogató értelmezés kudarcot vall. Ilyen diegézis és narráció határait feszegető, a kettő egyensúlyát felbontó filmekkel

⁷⁴ Bordwell, 1996.

⁷⁵ „A mérsékelt öntudat és öntudatlanság között osztja meg magát, láthatóan felülemelkedve minden hajdani kétségen és büntudaton; s mögéje alá kerülve minden lehetséges reménynek és örömmel” (az Öregemberről) Mészöly 1993, 320.; „tulajdonképpen a kameránkat se „nézi”, csupán elfogadja. Másutt van; minden jel szerint a saját megoszthatatlan halálának a gondolatlátványával szemközt...” (az Öregasszonyról) Mészöly 1993 314.

foglalkozik egyik tanulmányában Noël Burch⁷⁶A valóságillúzió történet nélküli létrehozását Margaret Tait *Place of Work* című filmjével illusztrálja: „A film egy házban, illetve a ház körül játszódó felfedezés/meditáció...az emberek általában hiányoznak a vásznonról, amelyen a házról és a kertről készült fix és svenkelt felvételek váltják egymást „impresszionisztikus” sorban. A valóságban nem szimultán rögzített hang a vágásnak és keverésnek köszönhetően az élő felvétel tökéletes illúzióját kelti. A kameramozgás és a hang az ottlét tökéletesen teljes érzetét kelti: ismét készen áll a színpad, és várja a szereplők megjelenését, hogy kezdődjön a történet. ... azonban egyikre sem kerül sor” (Burch 1990). A *Film* cselekménye analogikusan kapcsolódik ehhez a fajta filmszerkezethez: ugyan a két Öregember jelen van, de a cselekmény elmarad, sétájuk időben annyira elnyúlik, térben pedig olyan rövid, hogy előrehaladásuk szinte statikusnak tekinthető.⁷⁷Az imént említett filmben a diegézis feltételeit egy narratív mozzanat, egy postás megjelenése próbára teszi azzal, hogy a kamera mögötti személyhez szól, aki megszólal, ezzel ráébresztve a nézőt, hogy a kamera túloldalán nem ő, hanem valaki más áll. A film illusztrálja a fenti jelenetben a narráció és diegézis közti határt, valamint az illúziókeltő illetve önreflexív diegézis közötti különbséget. A regénybeli filmben a rendező/narrátor ugyanezt a gesztust azzal teszi meg, hogy az egyik jelenetben a kamera mögött álló alak önmaga is a képbe lép.⁷⁸

A statikusságot, az állóképszerűség érzetét növelik a közeliak. A cselekményt a hangsávon a narrátori hang szolgáltatja, aki az Öregembernek meséli a múltbeli történetet, amely a filmforgatás fikciós jelenétől eltérő időben, de azonos helyszínen játszódó múltbeli esemény. Képen nem, csak a narrátori hang tolmácsolásában jelenik meg, és arra szolgál, hogy az öregembert motiválja emlékképei felidézésében, mégis megbontja a felvételt időben, hiszen ezt a történetet, és a többi dokumentumok alapján rekonstruált eseményt szaggatottan, részletekben adja elő az elbeszélő, párosítva a forgatás narrálásával. A forgatás ugyan folyamatos, de a történetben megtörik ez az időbeli linearitás, mivel a történet végét, a két öreg halálát már előzőleg közli a narrátor.

⁷⁶ Burch, Noël: *Life to those shadows*. Berkeley: University of Ca. Press. 1990. Narrative diegesis. 243-266. Magyarul: Narráció és diegézis: küszöbök és határok. (ford. Kaposi Ildikó) in: *Metropolisz*. 1998. nyár. 28-38.

⁷⁷ „Az idő nyolc óra körül lehet, vagy valamivel több. Az indítás óta másfél óra telt el, s körülbelül háromszáz méter van mögöttük”. Mészöly, 1993 291.

„A kertkapunál mélyet szívunk a friss levegőből, megindulunk lefelé, és néhány perc múlva lent vagyunk a Moszkva térnél”. Mészöly 1993 395.

⁷⁸ „Inkább a következő fogással élünk: mi is odaállunk a fal mellé, s csak a kamerát helyezzük el a szemközti járdán, és gondoskodunk róla, hogy magától működjön. Színpadiassá tett helyzetünk tehát ez...” Mészöly, 1993 315.

A forgatás időviszonyainak felcserélése, a később történetek előrehozása és a korábbi események megismétlése egyik alapstratégiája a szöveg időszerkesztésének, amely a temporalitás linearitását azzal töri meg, hogy a forgatás folytonosságának fenntartását szorgalmazza ugyan, mégsem tartja be az időbeli egymásra következés önmaga által létrehozott szabályát.

A sétához köthető a nyomozás motívuma, amely azonban nem egy bűntény kiderítése, hanem az Öregember emlékei utáni kutatás a narrátor részéről, amelyet egy gyilkosság története motivál. Az effajta nyomozás a posztmodern metafikatív detektívregény műfajára jellemző, amelyről Auster kapcsán lesz bővebben szó. Ez kudarcra ítélt keresésnek bizonyul, mert nem érkezik az öregtől a hallottakra vonatkozó kommunikálható válasz. A térkép hitelessége is megkérdőjeleződik a forgatás egyik jelenetében.⁷⁹ A lábjegyzetben idézett filozofikus megjegyzés elbizonytalanítja a Silió-történet igazságát is. Úgy tűnik, ha elindul az olvasó egy cselekményszálon, az értelmezés nem vezet sehová, vagyis a nyomozás nem jár eredménnyel. A filmforgatással, és a beékelte történetekkel a szöveg félresiklatja a befogadót, és a narrátor filozófiai megjegyzései is nyitva hagyják a többféle interpretáció lehetőségét. Az egyetlen szereplői megszólalás, amely a film forgatóját is váratlanul éri (*Emelni a lábat!*), magába foglalja a meg nem állás íratlan törvényét, amelyet a filmet forgatók és a sétáló öregek is magukénak éreznek.

A séta közben elhangzó történetek szaggatottá teszik a forgatás történetének előadását, de a sétában nincs kihagyás, csak egyszer vesztí az öregeket szem elől a kamera. A közbeékelések csak az olvasói időn módosítanak. A fikatív forgatási idő megegyezik az öregek sétájának időtartamával. Ez szándékos aránytalanságot hoz létre a szövegben, és még jobban megnöveli a mikrorealisztikus képek hatását. A Silió-történetben sokkal több az ellipszis és a tömörítés, mint a film anyagában. A többszörösére növelt felvételi idő felnagyítja a felvett történések jelentőségét, és egyben a szöveg olvasási idejét is. A nyomozást a narráció úgy segíti elő, ahogy azt a filmvászonon is teszi: késleltetés, a történések, tények szaggatott, részletekben közölt

⁷⁹ „Nem hisszük, hogy a mai járókelők közül bárki is elolvasná a falba épített tábla szövegét; mi azonban nem mellőzhetjük. A szöveg ez: Budapest Főváros közönsége a Mayer fiú-árvaház nagylelkű alapítójának, 1886. A dátumon akad meg a szemünk.... Ha az évszám igaz, hitelesen cáfolja a szintén adatszerű és hiteles tájat (helyesebben zugot és rejtekhelyet), ahová Silió az attak délutánján valóban elmenekült... Lehet, hogy az egész topográfiánk hamis?... Lehet, hogy ahol most járunk, és ahogyan járunk, ugyanígy eshet valamilyen más megítélés alá?” Mészöly, 1993 381.

változatai (Silió történetének adalékai) váltakoznak a jelenbeli forgatás képeivel, illetve azokkal egy időben hangzanak el, a narrátorhang tolmácsolásában).

Ha úgy tekintjük, hogy a történetet a kamera foglalja keretbe, akkor a filmfelvétel jelenetein belülnek tekinthetjük azt a narrátort, aki egyben a külső keretelbeszélés narrátora is megjegyzésekkel és önreflexív kommentárokkal. A szöveg interpretációját azonban nem a közbeékelte történetekből, és nem is a forgatás anyagából állíthatja össze az értelmező, hanem az előbb már említett kommentárokból, amelyek a kamerát kezelő személy gondolatai. Mintha a filmezés aktusán, a téma statikusságán, a módszer mikrorealizmusán keresztül értené meg, hogy nem a részletek megfigyelésében, illetve a történet átadásában van a lényeg, hanem az elhatározás hajthatatlanságában, hogy végigforgatják a filmet. A regény tehát a fikciós alaphelyzetet, a filmkészítést centrális metaforaként használja, amelyet a szereplők és események részmotívumai fognak körbe.

A filmnarratíva azt a szerepet kapja, hogy megtapasztalja az olvasó a kamera mögötti személy azonosságát a diegetikus elméletek ideális szerzőjével. Ez a megismerni vágyó elme episztemológiájában a teljes „letapogatás” híve, a vizuális tudásé, a bibliai hitetlen Tamás figura parafrázisa, akinek a látvány jelenti a bizonyosságot. A kamerának kettős szerep jut: egyrészt a regény narratív struktúrájában egy látens szövegszervező elvként működik, másrészt metaforává válik, a megismerés instrumentumává.

A séta akkor is folyik, ha a kamera nincs jelen, ezért olykor jelenléte betolakodásnak minősül. Paradox a kamera státusza, mert néha a narrátor a megrendezett jelenetek kizárólagossága mellett – *Ezek után joggal gyanakszunk, hogy minden rögtönzés kérdés* (Mészöly, 1993 319.)- néha ellene érvel: *az Öregasszony még mindig nem figyel föl, és nemcsak a mi utasításunkra.* (Mészöly 1993 288.)

A kamera mögötti pozíció bizonytalansága, a megfigyelés és megfigyeltség esetlegessége relativitást visz a történetbe. Egy, a forgatás történetében és a regény narratív struktúrájában is fontos jelenetben (Mészöly, 1993. 314-316.) az eddig kamera mögötti karakter a vászonra kerül:

mi is odaállunk a fal mellé, csak a kamerát helyezzük el a szemközti járdán, és gondoskodunk róla, hogy magától működjön. Színpadiassá tett helyzetünk tehát ez: mi valamennyien egy csupasz fal és egy gép tárgyilagossága közé szorulva – mintegy két „zárójel” között.(Mészöly, 1993 315.)

Az ezután következő filozoféma annak a lehetőségét veti fel, hogy a forgatás, a kamera legapróbb részletekig pontos munkája a kegyelemre való várakozással feleslegessé válhat:

Kiegészítve azzal a látszattal, mintha már most, a sétánk befejezése előtt is valamilyen végleges kegyelemre várakoznánk; ami ha bekövetkezne (vagy valami hasonló), csakugyan nevetségessé tenné vállalkozásunk értelmét s a fáradtságot, hogy a Moszkva tértől a Virág-lépcső magasságáig eljussunk, sutba dobva az esetleg közben adódó alkalmi boldogság esélyeit.(Mészöly, 1993 315.)

Rögtön le is mond erről az elbeszélő, ismét megragadva a kamerát. Nem akarja elveszíteni az illúziót vállalkozásának fontosságáról, a filmforgatásról, mint a helyes episztemológiai módszeréről. A vállalkozás csődje többször kifejeződik a történetben. Az Öregember és az Öregasszony filmen kívül is létezik, illetve a film dramaturgiájától függetlenül is bekövetkezik haláluk. A kamera mindkettőről lemarad. Az Öregasszony halálakor a felvevőgép ismét „önállósodik”, mert a virrasztás alatt elalszik az elbeszélő:

...a mienkhez hasonló hosszú éjszaka és virrasztás sem tart örökké, és bármennyire is erőltetjük, hogy az utolsó pillanatig kitarítsunk, minden igyekezésnek és érdeklődésnek megvan a határa. És így, a szavunkat félbeszakítva, a kimerültségtől rövid álomba zuhanunk mi is.(Mészöly 1993, 395.)

A filmszalagon csak az Öregasszony fél válla van, mert közben elmozdult, és a kamera nem tudta követni. A halál lefilmezhetetlen, a múltbeli történetszál szereplője, Silióné sem talál rá a kivégzőhelyre, ahol férjét lelőtték.

A metaforikus olvasat fókuszában lévő filmforgatás azt a megismerési folyamatot reprezentálja, amely a látvány igazságán alapszik, azonban a narrátorhang közvetítette Silió-történet hitelének megingatása, és az öregek halálának, a kegyelemnek és a tisztaságnak⁸⁰ befoghatatlansága megkérdőjelezi az episztemológia hitelességét. A film látens narratológiai eljárása, a filmforgatás valójában a regény szemantikai hálójának középpontja. A filmnarratológia témaként van jelen a szövegben, ezért Mészöly *Film* című regényére tett hatásának elemzése nem vezetett e szöveg szerkezetének létrehozására használt filmnarratológiai eszközök feltérképezésére. A szöveg építkezése klasszikus abban az értelemben, hogy az olvasónak nem okoz gondot a fikciós alaphelyzetnek – a filmforgatás elmesélésének – felismerése, és a kamera

⁸⁰ „Szükséges, hogy ezt a képet – izzadt lócomb, mézga – a maga végső tisztaságában közelítsük meg. Bonyolult, és egyszerű, hogy miért. Egyszerűen azért, mert a tisztaságról van szó, ami alapvetően más valami, mint aminek a rögzítésére be vagyunk rendezkedve.”(Mészöly 1993 336.)

mögötti személy narrátorral való azonosítása. Valójában ezek az eljárások csak a fikción belül érvényesülnek, a szöveg szerveződésére nincsenek közvetlen hatással: a regény tematizálja a forgatás fikciós alaphelyzetté választásával a filmnarratológia metódusait, hogy aztán metaforikus jelentéssel töltsse fel azokat. Sággy Miklós disszertációjának egyik elemzési szempontja a filmnyelvi elemek irodalmi szövegekben megjelenő retorikai szerepe, amelyet a dolgozat egy, angol nyelven publikált részletében⁸¹ épp a *Film* elemzésével példáz. Sággy a kamera elbeszélésben betöltött szerepét annak tényrögzítő jellegét megkérdőjelezve – a kameramozgások tárgyilagosságból kimozdító szerepére hívva fel a figyelmet – a narrátor szerepének átvételét mint annak lehetséges funkcióját felülírva az értelmezés metaforizálásában látja. Elemzésem a narrátor különböző pozícióinak, magatartásainak elemzésével hasonló eredményre, a filmnyelvi eszközök metaforaként való értelmezésére jut. A szöveg interpretációmát jellemző nézőpontja azonban nem a – Sággy által preferált – posztmodern Paul de Man-i retoricitás, hanem a hermeneutikai episztemológia, amely véleményem szerint közelebb áll a *Film* modernhez kapcsolható kérdésfeltevéseihez.

A narrátor mint értelmező a Filmben

A filmnarráció témaként van jelen a regényben, a filmforgatás eseménytelensége valamint a múltbeli epizódok forgatás linearítását megtörő szerepe a felvétel folyamatára tereli a befogadó figyelmét, amely az írásnak mint fikcióteremtő episztemológiai módszernek a metaforájává válhat egy lehetséges értelmezésben. A kamera mögött maga a szöveg narrátora áll ezzel kulcspozíciót biztosítva magának nemcsak a fikcióbeli filmforgatásban, hanem a történet interpretációjában is. Ez a fejezet a regény narrátorának a szövegnarrációban betöltött szerepével foglalkozik, amely közelebb visz a szövegnek ahhoz a lehetséges értelmezéséhez, amely a filmforgatást tekinti bázismetaforájának. A narrátor célja a filmezés mellett, hogy az Öregember emlékezetét működésbe hozza a jelenbeli helyszín kapcsán felidézett múltbeli Silió-történet segítségével. Nem a történet rekonstruálásán, hanem az akkori helyszín megkonstruálásán van a hangsúly, mert az öreget a helyszín kapcsolja össze

⁸¹ Sággy Miklós: *The effect of film representation on literature. (An example: rhetorical role of the camera in the novel Film by Miklós Mészöly.* In: *Szövegek között – Among texts.* Department of Comparative Literature, University of Szeged, 2006. 17-25.

ezzel a régi történettel (azon a környéken történt a gyilkosság, ahol most lakik). A narrátor a filmezés mellett a helyszín feltérképezését tekinti céljának

„A prózai elbeszélésben a locusokból, helyekből megalkotott térnyelv önmagában nem hordoz időelvűséget. Temporális konnotációkat az esemény, folyamat és a cselekvő személy együttesében nyer, ezek kölcsönhatásának eredménye. A képi műalkotásbeli viszonyokhoz hasonlóan ez a kölcsönösség olyan értelemtartalmak hordozója, melyekből nemcsak a kibomló történetre, annak temporális rendjére, hanem a benne megjelenő alakra is mint létrejövő, megalkotandó személyre nyílik rálátás. Ez a regény megjelenésének egyik feltétele és prózatörténeti hozadéka” - vélekedik Thomka Beáta.⁸² A Film-ben a forgatás tárgyának eseménytelensége, az Öregember és az Öregasszony sétájának narratív zérusértéke függvényében a múlthoz kapcsolódó történetek felvetése helyezi a felbukkanó képi dokumentumokat és a helyszín történelmen keresztüli virtuális térképét az időbe, teszi azokat temporálissá. Ez az időbeliség eltér Thomkának a regény alapelveként tételezett temporalitásfogalmától, annyiban, hogy bár konstruálódnak szereplők, inkább azok elmúlásáról, és ennek szinte állókép-lassúságú bekövetkeztéről számolhat be az olvasó. A séta órákon át tartó keresztút, amely a halálba visz, bár erősen profán konnotációkkal a testiség visszafordíthatatlanná bomlásáról. Állati vegetáció az öreg létezése, annak minden fiziológiai gusztustalanságával, a köpetekkel, bevizeléssel. Az Öregasszony esetében a nőiség groteszké degradálódott formájában tér vissza ugyanez a bomlási folyamat: az öltözködésében, az anyajegyben az arcán, táskájának öregasszonyokra jellemző szertelenségében, tartalmában. Az alakok ontológiai státuszának felbomlására épül az a narrációban megvalósuló intenció, hogy a helyszínek a szövegstruktúrában ne csak illusztrációs szerep jusson. Thomka említett tanulmányában Prousttól idéz egy példát a locusoknak narratív trópusokkénti értelmezésére, amelyek dinamikussá tett, értelemalkotó konstituensként funkcionálnak⁸³. A Film-ben a narrátor folyamatosan kísérletezik a történet fikciós jelenéhez kötődő helyszín arculatának összemosására a történelem során mutatott arcaival.

A történet struktúrájában megfigyelhető, hogy a filmkészítők technikáját imitáló tér- és idősíkváltások látszólag elkülönítik a tér különböző diakronikus variánsait, azonban az egyik idősíkről és történetről a másikra történő kapcsolások reprezentálják a narrátor lineáris időtől teljesen eltérő logikai alapelvű *interpretációs folyamatát* is,

⁸² In: Thomka Beáta: Narratívák I. Kijárat, Budapest, 1998.

⁸³ Uo.

ahogy összeilleszti a tereket, történeteket és időket. Kognitív erőfeszítést fejt ki, a Ricoeur-i értelemben vett időtapasztalat⁸⁴ indulatát a kronológiával szemben, amely a narrációban kel életre.

Filológiai pontossággal adja meg a narrátor az egyes történetdarabok idő- és térbeli forrásreferenciáit, azt a látszatot keltve, hogy céljának, az események *rekonstruálásának* elérése érdekében ellenőrizhető adatokra van szüksége. A locusok azonban nem a Silió-történet beágyazását szolgálják az Öregember emlékeibe, a történetben nem a narrátor nyomozó, rekonstruáló tevékenységének kellékei, mivel a narrátor nem rekonstruálja, hanem *konstruálja* a helyszínt, és annak különböző változatait. Az események láncolata és velük a topográfia is módosul a Silió-történet részleteinek felfedésével. A fent említett, vágást imitáló váltásoknak köszönhetően a térkép össze is hasonlítódik konstituálódása közben a fikciós jelenbeli helyszínnel. A forgatás színhelyét is a narrátor képzi meg, ebben az esetben sem helyszínelírás, hanem konstrukciós tevékenység zajlik: csak a többször megismételt látványképeken létezik a helyszín, csupán ezeken a felvételeken látható az összkép. A sétába beékelődő epizódokban az Öregember és az Öregasszony lakását és udvarát pásztázza végig a kamera, és azokon a részleteken időzik, amelyeket a kamera mögött álló narrátor kiválaszt, tehát ezek a képek is az ő interpretációjának függvényei. Az elbeszélő módszere az, hogy kiválasztja a kamerával a tájból a részleteket, amelyek a forgatott jelenet fikciós terét képezik, és ehhez a fikciós helyszínhez viszonyítja a szintén az ő interpretációjában felbukkanó, múltbeli történetek színhelyeit. A filmen és a szövegben egyaránt a narrátor szűrőjén átmenő „anyag” jelenik meg történetként.

A narrátor interpretációs tevékenységének bizonyítékai explicitté válnak a szövegben. A virrasztás alkalmával amikor a stáb meglátogatja az Öregasszonyt, és nála marad éjszakára, a külvilág a térben érdektelenné válik, kívül esik a helyszínen, ezáltal státusza a fikcióban ontológiai értelemben szűnik meg: "*...az udvar már szó szerint eltűnt a sötétben, s a dombgerincről sem állapítható meg, hogy a sötétséghez tartozik-e hozzá, vagy a sötétség alkalmazkodott ahhoz, amit városmajori dombgerincként ismerünk...*" (Mészöly, 1993, 386.). Az előző fejezetben idézett felirat az emléktáblán szintén ontológiai státuszában rengeti meg a múltbeli helyszínrajzot.

⁸⁴ Id.: Paul Ricoeur: Idő és elbeszélés c. könyve (Temps et récit, Párizs, 1983.) egy részletének magyar fordítását in: Tanulmányok. A Magyar nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete 18/19. füzet, Újvidék, 1986.

Nem érdektelen a fenti szövegrész szövegtestben elfoglalt pozíciója: a Silió-történet lezárására szolgál. Ezzel még nyilvánvalóbbá válik, hogy az ellentmondásmentes adatbázisra épített gyilkosságrekonstrukciót egy vonallal húzza át az emléktábla közlése, miszerint a fiúárvaház már ott állt a Silió-történet idejében. Ez Silió rejtekhelyét, egyben a gyilkosság színhelyét teszi kérdésessé, ezáltal megrengeti a történet hitelét. Bár gyengíti az érvénytelenítést, hogy a narrátor nem jelenti ki érvelésének megdőltét - ez nem is célja - mindenesetre teljesen relatívvá, ezáltal szubjektumtól függővé teszi a Silió-történet értékelését, azaz interpretációnak tekinti azt: *„Lehet, hogy az egész topográfiánk hamis? Mi igaz mégis belőle? Lehet, hogy ahol most járunk, és ahogyan járunk, ugyanígy eshet valamilyen más megítélés alá?”* (Mészöly, 1993, 381.)

A narrátor interpretációs tevékenységével összemosza a "hely színeit". A forgatás jelen idejében a múltbeli történetek színhelyeinek képét is felidézi, és hasonlóképpen a múlt eseményeinek helyszíneit is felruhazza a későbbi helyrajznak megfelelő jellemzőkkel. Ezzel eléri, hogy a pontos adatrögzítéssel elkülönített történetek helyszínrajzai vízjelszerűen egymásba ívódjanak. A narrátor módszerében implicite jelen van az objektivitással való játék, annak létezésébe vetett hit megingatása, a percepció és olvasat szubjektumtól való függőségének elismerése.

Módosulás a narrátori pozícióban

A megalkotott, referencialitástól elrugaszkodott térkép teszi lehetővé a narrátor számára, hogy az Öregasszonnyal töltött virrasztás felvételébe beillessze az utolsó múltbeli epizódot, Silióné történetét. Az özvegy Pest-Budára utazik, hogy megkeresse a kivégződombot, ahol férje életét kioltották. Ezt a történetet szintén Silió ügyvédjének feljegyzéseiből konstruálja a narrátor, Siliónéről azonban kizárólag sejtései lehetnek.⁸⁵ Az olvasó hasonlóságot fedezhet fel Silióné és a narrátor helyzetében, mivel a narrátor kilétéről ugyanúgy nem kap a szöveg során semmiféle információt, mint ahogy ő sem Siliónéről. A narrátor *önreflexív* megjegyzésével, hogy nem akar okosabb lenni Siliónénál, pozicionálja önmagát az interpretátor szerepében és felvállalja az epizód főszereplőjének célját, a kivégzőhely megtalálását. Ez a gesztus radikalizálja azt

⁸⁵ „Silióné pest-budai útját sem akarjuk ugyanolyan körülmények között szóba hozni mint amiket már eddig szóba hoztunk, az Öregembert vagy Siliót, akiket úgy-ahogy mégiscsak ismerünk, Siliónét viszont a legkevésbé sem.” Mészöly-1993, 386.

az értelmezői magatartást, ahogy az eddigi történetlánc egyes eseményeihez viszonyult, hiszen expliciten feladja látszólagos igényét a referencialításra, és sikertelenségre ítélt nyomozásba kezd Silióné oldalán. A narrátor azonosulását a feladattal, a kivégződomb megtalálásával, az is erősíti, hogy Silióné horizontját is magáénak tekinti: „*Nem célunk, hogy Siliónénál igényesebbek legyünk, sőt, éppen arra kell törekednünk, hogy ne legyünk tájékozottabbak nála.*” (Mészöly, 1993, 388.) A történet elmondásakor kiderül, hogy az elbeszélő tisztában van Silióné naiv, falusi emberre jellemző fővárosról alkotott elképzelésével, ennek ellenére kihívásnak tekinti a feladatot: „*Tehát mi is úgy képzeljük..., hogy a sírt Ó-Budán kell keresni, Aquincum környékén, ahol a budai tanács által kijelölt dombon az akasztásokat végrehajtják, s ahol az elhantolásra is sor kerül.*” Mészöly, 1993, 388.

További összehasonlítást is tesz a narrátor saját és Silióné helyzetét tekintve. Silióné kiszolgáltatott helyzetében bevizel, és a narrátor az Öregember kapcsán oly sokszor előforduló vizeletmotívumot most önmagára vonatkoztatva veti össze az asszony tetteivel: az Öregasszonynál tett látogatáskor a narrátor nem találja a mellékhelyiséget, és az ágy alatti edényt használja, Silióné azonban elesettségében álltában bevizel. Oppozíció fedezhető fel a két epizód között, azonban már az összehasonlítás ténye is figyelemreméltó, mert a narrátor azon az egyetlen jeleneten kívül, amelyben önmaga is a kamera elé áll az öregekkel együtt, nem kerül ontológiai relációba a szereplőkkel.

A megállapított hasonlóságok a narrátor és Silióné helyzetére vonatkozóan támogatják azt az elképzelést, hogy az Öregember halála után az Öregasszonynak előadott Silióné-történetben a narrátor addigi szövegbeli státusza módosul. Explicitté válik, hogy ebben az epizódban tisztán az interpretáció függvénye, hogy van-e értelme a vesztőhely utáni kutatásnak, vagy nincs. A narrátor Silióné történetét találja alkalmasnak arra is, hogy az eddigi helyszínrajzot összefoglalja, Silióné útját követve egy térképbe sűrítse a különböző idősíkokban már eddig sem tisztán elkülönített színhelykonstrukcióit. A megemlített utolsó helyszín Óbuda (Sicambria), ez a középkorban virágzó város, amelynek csak romjait veszi számba.⁸⁶ Óbuda a helyszíne az özvegy szerint Silió kivégzésének is, ezért a fenti narrátortól származó megjegyzés

⁸⁶ „Bár mégis ámtás inkább, hogy annyi értékes emlék maradt meg Sicambriából. Mindenesetre ami van, maradt vagy maradni fog, az tényleg nem ámtás, az csakugyan tartós lehet, ha szerencséje van - mondjuk majd biztatóbban” Mészöly, 1993, 394

szintén hittétel Silióné vállalkozása mellett, amely azonban megkérdőjelezése is egyben a múltat objektíven rekonstruáló térkép létrehozhatóságának.

A filmezés feladatának értelmességét a két öreg sétája közben már előzőleg megkérdőjelezte a narrátor, a fenti epizód végén pedig a történeteket a fikciós téridőbe applikáló nyomozás, feltérképezés létjogosultsága válik kérdésessé. A megingás a feladatba vetett hitben, hogy konstruálható egy hiteles térkép a színhelyről, amely felébreszti az Öregember emlékeit, csak a narrátori pozíció módosításával bizonyul kifejezhetőnek, amely a múltbeli események közül a Silióné-epizódban megy végbe. Az alkotói folyamat metaforája, a filmforgatás kiegészül a nyomozással és ennek módszerével a helyszín feltérképezésével, azonban mindkettőnek hitelesége/objektivitása kérdőjeleződik meg a narrátori pozíciónak a nyomozás kapcsán fent bemutatott, a filmforgatás kapcsán pedig az előző fejezetben tárgyalt módosulásával.

Kép- és szöveginterpretáció a Filmben

Mielőtt rátérnék a narrátor és az epizódok közötti hermeneutikai természetű kapcsolat létrehozásának narrációs folyamatára megvizsgálom az epizódok forrásanyagának minőségét, és annak hatásait a narrátor interpretációjára. E fejezetben fény derült rá, hogy a narrátor a regényben interpretációs tevékenységgel próbálja megvalósítani célját. A hermeneutikai értelmezés tétje valamilyen horizontösszeolvadás létrehozása az interpretátor és az interpretálandó között, amelyhez „olvasó”⁸⁷ tevékenységgel jut közelebb az értelmező. A Film-ben a narrátornak szoros olvasói kapcsolata van mind képi mind verbális természetű korpuszokkal: a forgatáskor a kamera mögötti pozícióban a vizuális jeleket interpretálja; hasonló tevékenységet folytat számos, a múlthoz kapcsolódó dokumentum esetében is, amelyek képi természetűek (például az 1945-ös kivégzés fényképei, az Öregasszonyról készült dagerrotíp, a rézkarc stb.). Szöveginterpretációt hajt végre a múltbeli dokumentumok egy részénél, amelyek írott dokumentumok (például a Silió-történet bírósági jegyzőkönyve, az olvasói levél egy magazinból, egy szemtanú írása 1912-ből, az emléktábla, Dr. Massányi Tibor közlése az 1919-es eseményekről stb.).

Thomka Beáta már idézett tanulmányában parafrázálja Hans Georg Gadamert annak beláttatására, hogy a képi- és szövegnarráció és a kép- és szöveginterpretáció

⁸⁷ az *olvasást* itt befogadással egybekötött interpretációként értem

rokon természetűek, a műalkotásokkal hasonló kapcsolatban állnak: „Az olvasás újrastrukturálást jelent, értelmezést és megértést, s mindez időbeli folyamatként bontakozik ki. Az olvasás közvetlenül a nyelv, a szöveg képzetét idézi, nem véletlen tehát, hogy a szöveggént működő szerkezetek leírásának tapasztalata is beépíthető a vizuális műalkotások elemzésébe. A *képi textualitás* vagy a *képi elbeszélés* kérdései kézenfekvővé teszik az általános elbeszéléseleméleti és a prózaelméleti szempontok bevonását. A nyelvi narráció közelebb visz bennünket a képnek mint szöveggént szerveződő és történetmondásra alkalmas rendszernek a megértéséhez”⁸⁸ A képek interpretációja szempontjából Thomka megkülönbözteti az ikonikus értelmezést és a narratív képelméletet. Az utóbbi számára „a kép mint történet, a kép mint esemény, mint szemléletessé tett idő jelent kihívást”⁸⁹, és nem a képen megörökített történet temporalitása. A *Filmben* a narrátor ilyen, narratívákként felfogott, temporalitással bíró képeket interpretál.

Hasonló helyzetben van mind a „mozgó képek”, a kamera látószögébe kerülő dolgok, mind az „állóképek”, a múlthoz kapcsolódó fotók és a rézkarc esetében. „A képszemlélő történetalkotó tevékenysége az olvasói tudat narrativitására, vizuális fogékonyságára, fikcionáló és képteremtő fantáziájára támaszkodik, s ebben a vonatkozásban alig különbözik a regény befogadójától. Az irodalom előtti, irodalmi, történeti, képzőművészeti vagy filmnarráció hallgatója, olvasója, nézője átmenetileg azonos helyzetben van: eseményegységeket, jeleneteket észlel vagy tagol, majd egybeolvas, viszonyba állít és a változásokban, egymásra következkésekben kapcsolatokat létesít”.⁹⁰ A narrátor a múlthoz kötődő képeket nem elsősorban az azokhoz kapcsolódó történetek rekonstruálása céljából interpretálja. A rézkarc például egy múltbeli állapota annak a térképnek, amelyet a narrátor konstruál a terepről. A metszet nem felvet, hanem képvisel a téridő hálójában egy lehetséges interpretációt a tájról: „*az étterem ruhatára mellett – szerencsénkre – egy várostörténeti rézkarc másolata szemlélteti, hogy még hatvan évnél is régebben milyen volt ez a táj.*” Megfigyelhető, hogy már maga a kép is interpretáció, de csak amennyiben minden ikonikus ábrázolásforma az. A narrátor temporalitást tulajdonít a képnek, önmagában szemléli, bár tudatosítja, hogy értelmezéssel áll szemben.

⁸⁸ Thomka, 1998.

⁸⁹ Uo.

⁹⁰ Uo.

A narratív képelemzésben a szemlélő látásmód válik fontossá szemben az újrafelismeréssel. Max Imdahl művészetelméleti koncepciójában az ikonológikus képértelem képviseli a rekonstrukciós interpretáció hozadékát, az ikonografikus téma mindenkor aktualizálódó módosulását. Ezzel szemben az *ikionikus képértelem* a kép szemlélete révén jön létre, amely reflexió magára a kép szemléletiségére, a képek által létrehozott értelemösszefüggés.⁹¹

A narrátor a kamera mögötti pozíció elfoglalásával – mivel a regény a filmforgatást mint alkotói folyamatot tematizálja – pozícionálja magát az interpretátor szerepében és a látott képek egyidejű szemlélésével hozza létre azt az értelemegészt, amely a szövegben interpretációként rögzül. Nem lehet újrafelismerésről szó, hiszen a fiktív teret a narrátor hozza létre a kamera objektívjával metszi ki a tájból, a dokumentumok interpretálásával pedig a múltból. A jelenbeli táj nem ad információt a múltbeli helyrajzról, hanem a képek által létrehozott értelemösszefüggés kapcsolódik össze a múltbeli epizódok forrásanyagának interpretációjával, amely a virtuális térkép összeállításának, a nyomozás tevékenységének hozadéka. A képi és szöveges dokumentumok értelemezése és a filmezés eljárása természetében rokon, nem határolódnak el az eljárások egymástól; annak az interpretációs célnak rendelődnek alá, amely már a dolgozat előző fejezetében is világossá vált: az öregek bomlási folyamatát reprezentáló sétát megállás nélkül végigkövetni, filmen megkonstruálni. A nyomozás, a helyszín feltérképezése is ennek a folyamatnak az egyik résztevékenysége, amennyiben az öregek memóriájának aktivizálását szolgálja.

A regénybeli képi dokumentumok helyzete hasonlóvá válik azokhoz a bibliai tárgyú műalkotásokhoz, amelyekhez hozzárendelhető egy ószövetségi vagy újszövetségi bibliai történet mint nyelvi előszöveg. Ez a képi hagyomány – a középkori szárnyas oltár, a táblakép, freskósorozat Thomka szerint amellet, hogy rekonstruálja az előszöveg tartalmát, mindenkor újraértelmezésekkel bővül. E folyamatban a kép és a nyelv találkozásakor „hermeneutikai perspektívából az újrafelismerés folyamatában, a memóriakutatás keretében a közösség kulturális emlékezete, továbbá az emlékeztetés, felidézés révén való tanítás” nyilvánul meg.⁹² A narrátor miközben interpretálja a képi és szöveges dokumentumokat, célul tűzi ki az Öregember memóriájának megmozgatását (például a rézkarc esetében).

⁹¹ Imdahl. In: Thomka, 1998.

⁹² Thomka, 1998.

A narrátor a képi és a szöveges epizódok forrásanyagát is hasonló hermeneutikai céllal és stratégiával elemzi. A képek esetében előtérbe helyezi azok narratív értékét. A szöveges dokumentumok és a képek értelmezésében, és az azok kiváltotta értelemösszefüggések összekapcsolásában nem a sorozatalkotásnak az idő linearitásán alapuló szabályát, hanem a történetalkotás narratív, kronológiától eltérő, logikai alapelvét alkalmazza, amely összecseng Roland Barthes narratív időfogalomról alkotott elképzelésével: „a történet szempontjából amit időnek hívunk, nem létezik, vagy legalábbis csak funkcionálisan létezik egy szemiotikai rendszer elemeként: az idő nem a szöveghez, hanem a referenshez tartozik; a történet és a nyelv csak szemiológiai időt ismer; az <igazi> idő referenciális, >valós< illúzió.”⁹³

Az e fejezetben korábban felismert narrátori interpretációs tevékenység a forgatásban és a térképkészítésben vagy nyomozásban nyilvánul meg, amelynek tárgyai az álló- és mozgóképek, valamint a szöveges dokumentumok, amelyeknek minősége nem befolyásolja a narrátort azok értelmezésében. Mindkét fajta forrást be tudja illeszteni logikai alapú, narrációs temporalitást kialakító interpretációjába. Az értelmezés aktusa nem éri el a célját: nem jön létre a virtuális térkép, és felmerül a forgatás hiábavalósága is, ez azonban nem a dokumentumok, hanem az interpretáció hiányossága. A filmforgatás, és a filmnarratológiai eljárások tematizálása mellett a szövegben a narrátor és az általa folytatott interpretációs tevékenység reprezentálja a szerző intencióját, hogy megkérdőjelezze az ábrázolás objektivitását, és a letapogatást, mint szerzői episztemológiai módszert. Sággy Miklós végeredményben szintén hasonló következtetésre jut: a kamerát nem a narrátor metaforájaként, hanem annak a folyamatnak a jelölőjeként értelmezi, amely elől a fiktív filmkészítő/narrátor minden erőfeszítése ellenére képtelen kitérni, vagy kívágni. „Következésképp a kamera a metaforizáció metaforája lesz, annak a folyamatnak a formációja, amely a „külső” ingereket „belsőkké” alakítja, amely lelki hidat épít a külvilág és az ember között”.⁹⁴

A továbbiakban a narrátori funkciót, mint szövegstruktúrában szereplő elbeszéléselemleti kategóriát tárgyalom, amelynek vizsgálatával fény derül a narrátor és a szövegbeli epizódok közti hermeneutikai természetű kapcsolat létrehozásának módjára.

⁹³ Idézi Thomka, in: Narratívák I. Kijárat, Budapest, 1998.

⁹⁴ Sággy, 2006, 24. (ford. tőlem)

A narrátor kamera mögötti elhelyezkedésével és a dokumentumoknak saját olvasatában való beemelésével a hangsávon a forgatás menetébe (a szöveg narrátorának hangján a film audiovizuális jelrendszerében is jelen vannak a múlt eseményei) epizódokon kívüli értelmezői pozíciót biztosít önmagának. Béládi Miklós tanulmányában⁹⁵ felfigyel a Mészöly-regényekben az elbeszélő kompetencia határait kereső szerzői intencióra, amelyet a narrátor önreflexív megjegyzéseiben ér tetten. A hatvanas-hetvenes évek prózájában újdonságként merül fel ez a kérdés a prózai szövegek tematikájában. Béládi legnagyobb mértékben Mészöly Miklós írásaiban talál rá erre a témára, mindhárom addigi regényében kimutatja e problematika jelenlétét. Béládi szerint a szerző a *Film*-nél éri el az elbeszélői kompetencia problematikusságának tematikává emelését. A szerző az elbeszélői státuszt azonosítja az író személyével. Gyakran felcseréli a narrátor terminust a „szerző”-vel, és az elbeszélőnek a forgatás technikai részleteire vonatkozó, illetve filozófiai tárgyú kommentárjait Mészölynek tulajdonítja. A különbségtétel e két terminus – elbeszélő és szerző – között fetárthatja a narrátori pozíció látszólag metafikatív szerepét a szövegben.

A *Film* című regény szerzője, Mészöly Miklós egy olyan fikciós alaphelyzetet teremt, amelyben a főszereplő(k), aki azonosítható a narrátorral egy filmforgatást mesél el többes szám első személyben. A filozófiai igényű megjegyzések amelyek e vállalkozás értelmét firtatják és a filmfelvétel közben elhangzó technikai utasítások a narrátor megjegyzései.

Ide idézem az elméleti bevezetőből a metafikció fogalmának definícióját Christensentől: „A metafikció olyan fikcióként definiálható, amelynek legfőbb vonatkozása a szerző tapasztalatról alkotott látásmódjának kifejezése azáltal, hogy felfedezi saját megalkotásának folyamatát”⁹⁶. A metafikciós irodalmi szövegek egy alapvető ellentét elvén építkeznek: egy fikcionális illúziónak a megalkotásán és annak behatárolásán. Más szóval a metafikció legalapvetőbb meghatározója az, hogy párhuzamosan teremt fikciót és a fikció megalkotásáról tudósít. Ez a két eljárás formális feszültségben áll egymással, amely gyengíti a különbséget a „létrehozás” és „kritikája”

⁹⁵ Béládi Miklós: Az elbeszélő illetékessége. in: Jelenkor. Pécs. 1978/1. 81-86.

⁹⁶ Christensen, Inger: The meaning of metafiction. Universitetsforlaget, Bergen, Oslo, Tromsø. 1981. 9-14. (ford. tölem)

között, és összeolvasztja azokat az „interpretáció” és „dekonstrukció” koncepciójába⁹⁷ - árnyalja tovább a kérdés Waugh.

A *Film*-ben a fikcióteremtés nem párosul a fikció megalkotásáról szóló tudósítással. A szerző nem beszél például esetleges kifejezésbeli nehézségekről, a szöveg struktúrájában nincs szemantikai törés abban az értelemben, hogy az értelmező számára nem okoz problémát az alapszituáció - a filmforgatás folyamatának bemutatása - felismerése és a narrátor azonosítása. A felbukkanó epizódok kapcsolata is motivált a jelenbeli eseményekkel.

Patricia Waugh fent idézett metafikcióról szóló tanulmánykötetében egy alfejezet a modern és posztmodern különbségeit vizsgálja a metafikciós jelenség szempontjából e két horizonthoz tartozó szövegekben. Waugh megállapítja, hogy „mindkét irodalmi irányzat ugyanazt a krízist éli meg, és egy külső irányító rendszerben való hitvesztést, azonban a metafikció szempontjából, bár mindketten elismerik az elme konstitutív erejét szemben az érzékelhető jelenségek körében jelentkező káosszal, a modern öntudatosság, bár felkelti a szöveg esztétikai felépítettsége iránti figyelmet, azonban nem hivatkozik szisztematikusan saját műviségének állapotával”.⁹⁸

Béládi Mészöly alapkérdésének a *Film*-ben azt tekinti, hogy: „Mennyire nyúlhat bele tárgyába az író, és miként kell magát távol tartania tőle, vagyis hogyan alakulhat az eltávolítás mértéke vagy játéka.”⁹⁹ Ennek a kérdésnek a megválaszolásához a narrátornak a filmforgatáshoz és a múltbeli epizódokhoz való viszonyát metaforikusan értelmezve juthat el az értelmező. A kamera mögötti személy forgatással kapcsolatos megjegyzései és a forgatás folytatásába vetett hit reprezentálja a szerző episztemológiai módszerét az írásra vonatkozóan. Ez a fajta közvetett öntudatosság a műben az alkotói folyamat nehézségére mint általános episztemológiai problémára koncentrál, amely általában a művek esztétikai természetére való reflektálást jelenti elsősorban, szemben azokkal a posztmodernbe sorolt metafikatív szövegekkel, „amelyekben előtérbe kerül az adott műben az aktuális szöveg megírása, mint a szöveg legalapvetőbb problematikus aspektusa”¹⁰⁰ Waugh a metafikció jelenségének definiálásánál feltételezi, hogy az nemcsak a posztmodern szövegekre jellemző látásmód, hanem egy inherens tendencia vagy funkció valamennyi regényben.

⁹⁷ Waugh, Patricia: *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. Methuen, London, New York, 1984.

⁹⁸ Uo.

⁹⁹ Béládi, 1978.

¹⁰⁰ Waugh, 1984.

A hatvanas évektől megnőtt érdeklődés a jelenség iránt, része egy általánosabb kulturális érdeklődésnek az ember világról alkotott tapasztalatára való reflektálásnak, a tapasztalat megalkotásának és közvetítésének problematikája iránt. Az írókban ennek következtében tudatosabbá válnak a fikcióteremtés elméleti kérdései, amely a szövegek explicit metafikcionalitásában, és a metafikciónak a narráció szervezőelvévé alakulásában jelentkezik.¹⁰¹ Mészöly *Film* című regényében a metafikciós stratégiák nincsenek jelen alapvető szövegszervező erőként, azonban a szerző témaválasztásával és a narrátor szituálásával, amely látens metafikatív viszonyt eredményez a szöveg epizódjai és a kamera mögötti beszélő között, problematikussá teszi saját alkotáselméleti alapállását, és az elbeszélés epiztemológiai funkciójának hitelességét.

Alakulások – a filmes intermedialitás nyomai a metafikatív narratívában

A novella egy lehetséges filmes párhuzama

Mészöly Miklós *Alakulások* című novellája az írás egyénhez kötött folyamatának küzdelmességét szubjektumtól végsőkéig elidegenített, objektivizált „vallomásba” sűríti. Az önmagát teljesen kívülről szemlélő szubjektum alkotás közben kapcsolja ki a tudatot, számolja fel a szerkezetet, szünteti meg önmagát, és teszi kérdésessé a koherens értelmezést: vizuálisan modellálja a gondolkodás polifonikusságát; az egyidejű, egymással párhuzamosan létező mentális lehetőségeket. A filmművészet köréből az önmaguk létrehozásának módját témává emelő alkotások az irodalom metafikatív szövegeivel mutatnak hasonlóságot. A francia új hullám egyik rendezőjének, Resnais-nek a *Tavalý Marienbadban* című filmje nyomozás egy meg sem történt szerelmi affér rekonstruálása érdekében, emlékképek és valóságos találkozások a két főszereplő között ellenőrizhetetlenül csúsznak egymásba, a látványra terelődik a hangsúly, az időtlen, dekontextualizált történetben a szöveg megalkotásának módjára kezd figyelni a néző.¹⁰² A novella és a narrációt felszámolni igyekvő film közötti elbeszélés-elméleti összefüggések intermedialis viszonya adja meg a választ a kérdésekre: miként jön létre, és hogyan értelmezhető a két hasonló szerkezetű elbeszélés?

¹⁰¹ Waugh, 1984.

¹⁰² Vö. Christensen fent idézett metafikció-meghatározásával.

Az Alakulások szövegének olvasása másfajta stratégiákat igényel, mint a hagyományos narratív szerkezetű, történetmondó műveké. A narrátor és szereplők, történet és elbeszélés bahtyini kategóriáit felülírták a szerzősége vonatkozó elméletek, illetve a beszélő szubjektum beolvadása a történetbe. A modern szövegelméletekre még jellemző elbeszélés-történet dichotómia a posztmodernben, a szubjektumon túli, intertextuális szervezőelvet preferáló szövegolvasásban érvényét veszti. Milyen más természetű narratív működést – elfogadva a metaforikus olvasat elvetését – lehet lokalizálni a szövegben?

Kulcsár Szabó Ernő úgy véli, hogy: „Ha a *Film* inkább az Isherwood-féle 'camera eye' technikáját idézte, az 1973-as *Alakulások* már egyértelműen a Nouveau Roman poétikájához kerül közel.”¹⁰³ A novella elbeszélésmódját a személytelen, szikár közlés mészölyi szélsőértékének tekinti. A *Tavaly Marienbadban* intermediális önreferencialitásának *Alakulásokkal* párhuzamos értelmezése a novella narratíváját meghatározó posztmodern elbeszéléstechnikai eljárások körét bővítik, és módosítják az elemzők megállapítását, amely e szöveget a mészölyi elbeszélőművészet modernséghez sorolt példái közé utalják, és azok szélső értékének tekintik.

Az Alakulások és a Tavaly Marienbadban narratív önreflexivitása

Az Új Regény az ötvenes évek elején induló, két évtizeden keresztül tartó francia irodalmi irányzat volt, amely szoros kapcsolatban állt a filmmel. Művelői közül többen filmet rendeztek, forgatókönyvet írtak (Alain Robbe-Grillet – ő írta Resnais-nek a *Tavaly Marienbadban* forgatókönyvét, Marguerite Duras, stb.) Vajdovich Györgyi az Új Regény és a film közötti kapcsolatokról szóló tanulmányában¹⁰⁴ elemzi az irodalmi irányzat legfőbb vonásait és ezeknek filmre applikálhatóságát. A Nouveau Roman szövegeivel szoros kapcsolatban lévő filmek legfőbb jellemzője, hogy megpróbálják a történetben egy fiktív valóság (diegézis) létrehozását lehetetlenné tenni, azaz a valóságillúziót leleplezni. Ennek érdekében a hagyományos narratívával ellentétben – amely igyekszik minél láthatatlanabbá tenni az elbeszélés aktusát – önmagára reflektál a narrációs folyamat, tehát az elbeszélés aktusára hívja fel a figyelmet. Az Új Regény irányzatába tartozó szövegek tárgyleírásokká redukáltak, eltüntetik a hagyományos

¹⁰³ Kulcsár Szabó, 1994. 104.

¹⁰⁴ Vajdovich Györgyi: Az elbeszélés rombolása. A francia Új Regény hatása a filmre. in: Metropolisz. Bp. 1998. nyár. 52-58.

értelemben vett hőst, nem ábrázolnak érzelmeket, azonban nagyon erős vizuális hatásuk van, látványban, képekben gazdagok. A hagyományos elbeszélés is él mindezekkel az elemekkel, de az Új Regény felborítja az arányokat, szélsőséges mértékben alkalmazza a fenti eszközöket. A regények hatása a filmre többféle szempontból is megmutatkozik, amelyet Vajdovich részletesen elemez, és konklúzióként megállapítja, hogy ezek a művek mindkét médium esetében az elbeszélés rombolására, megszüntetésére törekszenek. Többször szerepel példaként a diegézis folyamatának megakasztására szolgáló filmes eszközök bemutatásakor a Resnais *Tavalý Marienbadban* című filmje. A film témája egy arisztokrata férfi visszaemlékezése egy évvel azelőtti képzelte szerelmi afférjára a marienbadi barokk kastélyhotelban. A helyszínre visszatérve a történetet maga a férfi meséli el a viszony másik szereplőjének, a párkapcsolatban élő nőnek, aki szintén ismét Marienbadban nyaral. A helyszínek azonossága, és a nő eltérő véleménye a történetekről megzavarja nézőt. Összekeverednek az emlékképek, a jelenbeli, és elképzelt események epizódjai, és mindvégig egyenrangúak egymással; sem a hangsáv, sem a képi elemek nem támasztják alá a férfi történetét a nőével szemben. A történet kimenetelének lebegtetése a film befejezésekor sem oldódik fel, a befogadó nem tudja összerakni a látott epizódok káoszából a koherens értelmezését. A férfi nyomozása nem rekonstruálja az eseményeket, hanem folyamatosan konstruál valamilyen elképzelt valóságot, amelyet a jelenetek megpróbálnak szemléltetni: eljátsszák a nővel a felvetődött lehetséges variációkat. A novella és a film eszközei a klasszikus narráció dekonstruálására hasonlóságot mutatnak.

Az *Alakulások* szövegszerveződési elve, a különböző fragmentumok ötletszerű egymásutánja, az írás folyamatára való reflektálás technikája párhuzamba hozható az említett filmes irányzat egyik módszerével: az elbeszélésnek folyamatában történő megmutatásával. Másik hasonlóság a narrációban, hogy ugyanannak a történetnek különböző változatai állnak egymás mellett, amely a novellában az elbeszélő/fiktív novellaíró nézőpontjának egyenrangúsítását idézi elő a szövegben formálódó írás szereplőinek pozíciójával, ezért az olvasó hite meginog a narrátor mindentudásában, sőt magát a narrátort veszíti szem elől, és a különböző variációkból nem tudja kiválasztani a lehető legvalószínűbbet¹⁰⁵; a filmen a narrátor/férfi főszereplő emlékidézésének

¹⁰⁵ 1. *Hány óra, Sztanisa, monddad már! Tényleg olyan vagy...*

*Tulajdonképpen két szoba választja el őket egymástól, az egyiket kiadták bérbe egy lánynak; a lány szobájában keresztben fekszik a földön a gitár...*Mészöly, 1989 602.

„Sztan... Sztanisa...monddad már! Tényleg olyan vagy...”

„Azt hiszem, hét... vagy fél nyolc?”

hitelességet megingatja, hogy a hangsáv meséléséhez képest a jelenetek késleltetve következnek, így összemosódnak a főszereplők jelenbeli valós találkozásainak epizódjaival. Hasonló eredményt ér el a szöveg azzal, hogy ugyanazon a fragmentumon belül bizonytalanítja el a szereplők identitását: „*Mintha csakugyan Lola (vagy valamilyen Lola?) takarítana kint a másik szobában.*” (Mészöly, 1989. 602.). A film egyik jelenetében a nő egyszerre három perspektívából látszódik (ld. 1. melléklet: 1. kép), és a kép elhiteti a befogadóval, hogy ez egy klasszikus tükör-jelenség, amely a nő többszörös megjelenítésével metaforizálni akar. A jelenet valójában egy optikai paradoxon, játék a perspektívával: a nő a kamerába néz, a tükör a képen a háta mögött van, amelyben szemből látszódik, amely csak akkor lehetséges, ha a kamera szintén tükör, azonban a képkivágás jobb oldalán ugyancsak jelen van a nőalak a kamerának háttal. A jelenet azt sugallja, hogy ez egy vágatlan kép, azonban ezt a beállítást csak több, különböző látószögű kameraállásból fölvetett kép kombinációjával lehet előállítani. A felületes metaforikus interpretáció a nő szerepének elbizonytalanítását láthatja megvalósulni ebben a jelenetben, azonban a kamera önreflexív gesztusa túlmutat ezen az azonosításon. Kizökkenti a nézőt a narrációból, és felhívja a figyelmet a szerkesztés módjára. Pethő Ágnes a film önreflexív mintáit vizsgálva a Tavalay Marienbadban a narratívítást tematizáló, a mozgóképpen egymásra torlódó jelöléseket reflexíven kiemelő filmek közé sorolja, amelyekben a film elbeszéléssé alakulása jelentkezik problémaként. E filmek narrációjának jellemzőjeként említi a narratív modellek felfüggesztődését vagy a filmnarratíva tényelges és virtuális megsokszorozódását, amely az elbeszélőszerkezet megkérdőjeleződésének eszköze. Véleménye szerint: „A lineraritás válsága, az elbeszélés mélyén meghúzódó antinarratív dimenzió feltárása... az egyik legfontosabb elbeszéléseleméleti probléma a modernitásban, a nouveau roman irodalmában és a vele egyidős filmművészetben egyaránt. A médiumközi viszonyok szerepe a filmelbeszélés vonatkozásában sokkal kevésbé állt a figyelem központjában, feltételezhető viszont, hogy a diegetikus diszkontinuitás és kontinuitás vonatkozásában

Két porszagú takarítatlan hodály

Két szoba választja el őket egymástól, ha a sötét hallt nem számoljuk.

A lány szobájában keresztben fekszik a gitár. Mészöly 1989, 604.

2. Szereplőválogatás a novellában:

Dacó nem elég öreg. Rakita és Pizel groteszk. Wujó? Vagy Florent és Udi? Mizla és Utáló? (Ez már a Váradi Regestrumban is.) Ugyanott Tibe, a váci kanonok; mellette Szerető, a szolgálóleánya. De ez sok. Túlságosan történelmi. Persze azért bizonyos célra... Akkor már inkább Andel. Andel és Stom (volt árvaszéki ülnök.) Valami se ilyen se olyan a mai füllünknek. Valami közép-európai keverék. Esetleg Sztanna és Sztanisza? Mészöly, 1989.

egyaránt fontos szerepük van”.¹⁰⁶ Megjegyzem, hogy a médiumközi viszonyok hatása a narráció posztmodern átalakulásában az irodalmi elbeszéléselemet tekintetében is figyelmen kívül hagyott terület, dolgozatom egyik célja, hogy felhívjam a figyelmet a narráció médiumközi vizsgálatában rejlő lehetőségre, kiterjesztve a Pethő fenti problémafevetését a posztmodern elbeszélésalakulatok kialakulásának kérdésére, amelyet az *Alakulások* és a *Tavaly Marienbadban* narratív önreflexivitásának mintái közötti összefüggés is jól példáz.

A variációk játéka a Nouveau Roman hatására a filmen is kialakult¹⁰⁷, azonban a szöveg máshogy éri el ugyanazt a hatást. A nyelv a különböző motívumok, kifejezések, írásjelek, szövegtagoló metódusok variációit alkalmazza, amely megnyilvánulhat szemantikai és szintaktikai szinten is: például az *Alakulások* végén kurzívval szedett, közvetlen idézetekkel tarkított szövegrész az előző fragmentumok valamiféle szinopszist hozza létre, amelyben egyes izoláltan, kontextustól függetlenül közölt motívumok nyernek funkciót¹⁰⁸. Ez az eljárás egyben megmutatja az írás alkotó folyamatát, a különböző gondolatfoszlányok szemantikai összefonódását. A novella interpretációja ezért nem a töredékek nyújtotta metaforikus háló felépítésével, hanem a szöveg kóddá váló narratív struktúrájának értelmezésével sikeresebb, hasonlóan a *A Tavaly Marienbadban* audiovizuális önreflexióinak következményeihez.

A variációk párhuzamossága megbontja a narráció hagyományos tér-, és időviszonyait. A tér homogenizálódása a filmen a labirintusszerű, sematikus helyszínek és a kamera perspektivikus logikát figyelmen kívül hagyó játékának köszönhető (1. melléklet: 2. kép), a novella pedig a feljegyzésekben szereplő valóságos helyszínek és az íródo szöveg fiktív színterei és motívumai közötti asszociációs- és

¹⁰⁶Pethő Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print, Csíkszereda, 2003. 55.

¹⁰⁷ „A variáció játéka megszünteti a narráció linearitását, de kapcsolatokat teremt a szöveg egymástól távol eső, logikailag nem összetartozó részei között...A filmben ezt a hatást főleg a képi elemek ismétlődései, a hasonló megvilágítás, beállítás, vágási mód stb. hozza létre.”Vadovich, 1998, 55. A *Tavaly Marienbadban* ismétlődéseinek homogenizáló hatását a sematizált látvány okozza. A kastélykert labirintusában a főszereplők sétája helyben járásnak tűnik, a statiszták jelmezei, egyforma magassága, hajviselete, fekete-fehér ruházata nem segít a jelenetek megkülönböztetésében, a kastély a kerti labirintushoz hasonló, végeérhetetlen folyosókkal, hatalmas, díszes, de uniformizált termekkel tarkított.

¹⁰⁸ Ennek egyik példája, hogy a félbeszakadt kérvény és Bossányi ötletének, a tárgyak passiójának leírása közötti kurzívált megjegyzés (Két kopott szekrény között túlméretezett kampósszög a falon, rajta egy bekeretezett írás: „Ha bejönnek a törökök, megverjük a popsi-mopsijukat, bizony!”*Mészöly* 1989, 589. később, a novella végén szereplő történettöredékben kontextusba ágyazva tér vissza: A falon bekeretezett ákombákom írás, még a kislányuk írta hatéves korában (hétéves korában meghalt) – „Ha bejönnek a törökök, megverjük a popsi-mopsijukat, bizony!!!”(*Mészöly* 1989 604.)

névjátékkal lehetetleníti el a térbeli viszonyok értelmezését¹⁰⁹. A szövegben az egyes epizódok változatainak egymásutánisága megszünteti az olvasó időérzetét, homogén, lineáris időfogalomtól különböző „jelen időt” hoz létre. Vajdovich a *Tavaly Marienbadban*-t tartja reprezentatív példának a különböző idősíkok eltörlésére és egy végtelenített idősík létrehozására, amelyet a változatok nagy száma mellett a jelenetekben a tér és a mellékszereplők hasonlósága és jellegtelensége, valamint a narrátorhang monotonitása segít elő.¹¹⁰ Az *Alakulások*ban minden töredék jelen idejű, a szöveg ignorálja a nyelv adta lehetőségeket az időrend kifejezésére. Vajdovich felteszi, hogy az időrend felborításához a filmétől eltérő eszközöket használ az irodalmi szöveg, amely valóban igaz, azonban a novellában nem ez a cél, hanem hasonlóan a filmbeli végtelen jelenhez, az *Alakulások* fragmentumai is nemcsak felborítják az időrendet, de egy logikus időfogalom megszüntetésére törekszenek. Egyetlen fragmentumban, R. Laci halálhírében alkalmaz a szöveg múlt időt¹¹¹. A halál valamilyen végpont, amit nem tud kivédeni az elme, a gondolkodásban valamiféle zárvány keletkezik, a lezárttság azonban nem jellemző a fragmentumokra. Később R. Laci is áthelyeződik a töredékek időtlenségébe, amely végtelen variálhatóságukat biztosítja¹¹²: *Vagy lehet, hogy R. Lacival is csak egyik változata szűnt meg annak a legszemélyesebb történésnek, amire*

¹⁰⁹ 1. Bossányi szintén erdélyi, akárcsak én, csak ő Petrozsényből. Hirtelen leemelem a lexikont – beletartozik ez is a „babrálásba” –, kinyitom...”Petrozsény kisközség Hunyad vármegye P-i j.-ban (1891), 3374 oláh, magyar és német lakossal, vasúti állomással, posta- és távíróhivatallal és postatakarékpénztárral, pénzügyőrbiztosi állomással, fűrészfűrészfűrész- és zsindegyárral...Közelében van a Csetátye Bóli-barlang.”

2. Egyszer még vissza kell utazni Petorzsénybe! Megnézni Csetátye Bólit, a kiugrott kántort!

3. *Stom érzi, hogy nincs erő a karjában. Kicsit lehunyja a szemét*

A bányászklubjában harmincan fértek el a pódiumon. Egy lecsúszott kántor...mint egy elcsapott kántor vitte a hangot a dalárdában.

4. *Mögöttük egy cinke kopogtatja a jeges ágakat, de nem fordulnak meg*

„Minek? A zsiliphídon túl a pénzügyőrbiztosi állomás...a piaccal szemben a posta- és távíróhivatal...a Szélkakas vendéglő...a postatakarék előtt a Csetátye Bóli-szobor...”

5. ...*Erre egyszerre kizökken. Karikás, fáradt vérfoltos a szeme*
Petrozsény...!

De semmi új nem tud az eszébe jutni...

Egy isten...legalább egy isten volna, akinek meg lehetne bocsátani! – amiket gondolok...

(Esetleg innét – vagy ebből a mondatból valamit?)

¹¹⁰ Vajdovich, 1998.

¹¹¹ Közben váratlan telefon. Bécs. Iskolatársam, R. Laci, akivel elég ritkán találkoztam, az utóbbi években, de ha mégis, akkor változatlanul a régi cinkossággal, a közösen átélt ifjúság öntévesztéseire támaszkodva... Autóbaleset érte. Lehet, hogy a körülmények pontossága nem elég világos, de valamilyen mozdíthatatlan kép mégis kialakítható, amit döntően már semmi nem változtat meg: mert ő nem él... A közvetlen motiváció pusztult el, a tragikus tény létrejöttének a fókuszja Mészöly, 1989. 596.

¹¹² A szövegben szintaktikailag is jelölve van ez az utolsó mondat befejezetlenségével:
Egy isten...legalább egy isten volna, akinek meg lehetne bocsátani! – amiket gondolok...

(Esetleg innét – vagy ebből a mondatból valamit?)Mészöly, 1989. 613.

mégsem lehet úgy hivatkozni, mint a legutolsóra, csupán mint olyasmire, amiben a feltételezések és utalások...? (Mészöly, 1989. 597.)

Ehhez a fragmentumhoz kapcsolódóan az elbeszélő narratívában elfoglalt helyéről is információt kap az olvasó. Az *Alakulások* elbeszélői hangja szinte nem is létezik, olyan helyet tölt be a szövegben mint a többi töredék. Nincs szövegstrukturáló szerepe, nem fog össze történetszájakat, nem törekszik véleményével szerzői intenciót közvetíteni. Az elbeszélői hang megsemmisülése folyik a szövegben, egy elme szétesése, aki lehetne a fikció tárgyának, a készülő írásműnek a szerzője is¹¹³. A nyomozás – Mészöly korai korszakának kulcsmotívuma, amely a valóság megragadhatóságának folyamatát metaforizálja, amelyet a szerző mikrorealista leírások alkalmazásával kísérli meg megvalósítani – biztosíthatná a narrátor pozícióját. Ő ki is próbálja ezt a lehetőséget, megpróbálja figyelni környezetét, a vizuális tapasztalataira hagyatkozik, de képzelete visszarántja a fikcióba, ahol ismét pozíció nélküli lesz. Az elbeszélői hang feloldódása fokozatos, az önreflexív narrátorhang megjegyzéseit kezdetben zárójel különíti el a többi fragmentumtól, később jelöletlenek, de tartalmilag még jól elkülöníthetőek lesznek ezek a részek. Nem lokalizálható azonban, hogy mikortól olvadnak be teljesen a káoszba, mikor homogenizálódnak a fragmentumok másik minőségével, a történetanyag foszlányaival. Máshogy fogalmazva, nem mondható meg, hogy a fiktív mű szerzője mikor válik önmaga is saját történetének részévé, illetve nem volt-e mindig már az.

Az *Alakulások* fragmentumai: „*alapvető fölmérések. Térképek, dossziék leltárak, szövegtöredékek*” (Mészöly, 1989. 587.). Az emlékeztető feljegyzések kulcsszavakat tartalmaznak általában, míg itt gondolatfoszlányok íródnak le, befejezetlen mondatok, töredékes szöveg formájában, amely hasonlít a nem kommunikált gondolkodáshoz.

¹¹³ És mégis. Mindent elsöpörve, most ő maga, R. Laci a legténylegesebb tény. Bár – és ez, ami megzavarhat – nem jobban, és nem kevésbé, mint Sztanna és Sztanisa, Stom és a többiek. De még a doktor Sziráky is vagy Bossányi. Vagy akár Lola. Talán még az én helyzetem a legkétségbevonhatóbb; s ezen csak úgy segíthetnék, ha makacsul nyomon maradok, egy teljességgel láthatatlan nyom vonzásában...

Jó két óra hosszat tompa süketiséggel nézem a telefont, és apró babrálásoknak tulajdonítok nagy jelentőséget.

Egy cinke kopogtatja kint a jeges ágakat, de nem fordulok meg.

Előttem piros erdélyi szőttes, a fűtőtest mellé tolt asztalkán. Az asztalon nyírfából barkácsolt lámpa, háncsból font, kas formájú ernyő. Lehetne folytatni; csak ez így annyira meghatározott már, hogy szinte nincs is jelentése...

Ami sokkal jelentősebb: Andel most csakugyan a konyhaajtónak támaszkodik, és onnét fülel ki a csoszogó lépésekre. Hallom én is a lépéseket...Mészöly. 1989. 597.

Mivel papírra kerülnek a gondolkodásfoszlányok, már nem őrzik gyorsaságukat, helyett jelenidejűségük és variálhatóságuk biztosítja mozaikszerűségük megmutatkozását¹¹⁴. A film jeleneteinek mozaikszerűsége onnan ered, hogy a nő és a férfi feltételezett találkozásának részletei variációkban fordulnak elő, és a különböző változatok minimális eltérést mutatnak, más-más információt téve hozzá az alaphelyzethez. A mozaikot azért nem tudja a néző összerakni, mert a történet alapelemeinek – a szálloda, a két ember találkozása, a séta – és a kibogozhatatlan variációknak – hányszor találkoznak, mikor találkoznak, konkrétan hol a kastélyon belül stb. – a társításához nem nyújt a történet egy kitüntetett nézőpontot vagy szempontot az időben és térben.

A „narrátorhang” egy másik minősége az *Alakulások*-ban a drámákban használt szerzői utasításokhoz, filmek irodalmi forgatókönyveinek instrukcióihoz hasonló: *Többszörös szünet után hirtelen, zavaros indulattal* (Mészöly, 1989. 593). A novella végén kurzívval szedett történetdarab, amely a fragmentumok látszólagos szinopszist adja, a párbeszédeken kívül csak ilyenfajta szerzői utasításokat tartalmaz. Ez a szöveg olvasható egy dráma szövegeként, vagy forgatókönyvként. A szövegdarab a kiemelt, kurzívval szedett, és beékelődő töredékek ellenére egy történetté áll össze. A cselekményt azonban össze lehet foglalni egy hólápátolás leírásaként. A motívumok történetté formálódásukkor elveszítik a gondolati stádiumban még meglévő szabadságukat, azonban mozaikszerű összekapcsolódásuk első szövegbeli megjelenésükkel megbontja a hólápátolás leírásának narratív egyensúlyát. A készülő történet diegézisében megbillent egyensúly gátolja a szöveg metaforikus olvasatát, tehát a fikción belül is tematizálódik egy töredék erejéig a szöveg írásának, mint zajló folyamatnak a bemutatása, amely a novella egész szerkezetét is strukturálja. Ez a szövegbe ékelődött szöveg mise en abyme-ként értelmezhető, amely Hutcheon szerint¹¹⁵ a metafikcionális szövegszerveződés egyik jellemző mintázata. A mise en abyme jellemzője, hogy a művön belüli részlet az egész mű értelmezhetőségének kulcsaként reprezentálja annak poétikai illetve narratív működésmódját, ezáltal a

¹¹⁴ *Megnyugtadni Lolát, hogy most már tényleg igen, ha semmi nem jön közbe*
Aztán anya. Temetés. De még bizonytalan, hogy hamvasztással-e vagy konzervatív módon
A könyvszekrény alsó fiókja. Kirámozni, megkeresni a színes képeslapot. Temkinék, Funchal-Madeirából.
Castelo do Pico. Nagyítóval újra a virágzó fákat, a kék autóbust. Egy fehér kalapos nő, ahogy éppen
lelép a járdáról
Választani egy piros és zöld zokni között (Mészöly - 1989. 587.)

¹¹⁵ Hutcheon, 1984, 55.



jelenség metafikatív, öntükröző tényezőként pozícionálódik a szövegben. A következőkben ennek a novellában előforduló metafikatív mintázatnak esetleges filmbeli párhuzamára mutatok rá, valamint elemzem a két mű kontextusában a narratívák további metafikcionális működésmódjait.

A novella és a film metafikcionalitásának intermediális érintkezési pontjai

Pethő Ágnes a *Tavalý Marienbadban* egy másik olvasatában a film önreflexivitásának textúrát mediálisan tükröző filmnarratívájaként értelmezi.¹¹⁶ Az irodalomelmélet mise en abyme fogalmával párhuzamba állított filmes minőség, amely a film intermediális önreprezentációjának egyik forrása lehet – Pethő terminusával – az autotextuális tükör: „előre- vagy visszautaló szövegrész (Pethő a nyelvtudomány szövegfogalmának metaforáját használja a filmre, ebben az értelemben a szövegrész megnevezés egy-egy filmszekvenciát jelöl – megj. tőlem), esetleg tematikus/diegetikus szinten megnyilvánuló rezümé. Ez konkrétan vagy metaforikusan olyasmit foglalhat össze, amit a film mozgóképei nem mutatnak meg, de ami éppen ezek révén mégis része a film egyedülállóan multimediális narrációjának, vagy belső ismétlésként emlékeztethet olyasmire, amit már láttunk, illetve előrevetíthet olyan jellegzetességeket, amelyek a későbbiekben fontosak lesznek az egész szöveg interpretációja szempontjából.”¹¹⁷ Ezt az eljárást a film általános jellegzetességének tarthatjuk, ugyanakkor az önreflexivitás által a narratíva intermediális szerkesztettségére referáló filmeknél a metafikció eszköze lesz. A *Tavalý Marienbadban* szerkezetébe egy ponton beékelődik egy színházi előadás szekvenciája, amelyben a színészek megismétlik a szereplők párbeszédét, és mivel a két főszereplő beszélgetései a filmszerkezet relativizálódását elősegítő, önreflexív megnyilvánulásoknak tekinthetők, az előadásban újrakontextualizálódó párbeszédrészlet autotextuális tükörként – a metafikatív mise en abyme működéséhez hasonló módon – egy lehetséges olvasatban önreflexívvé válik, és az adott filmszöveg intermediális természetére és a teljes filmnarratíva szerveződésére utal vissza.¹¹⁸

¹¹⁶ Pethő, 2003, 186-187.

¹¹⁷ Pethő 2003, 184-185.

¹¹⁸ Pethő T. Jefferson Kline elemzésére hivatkozva, aki pszichoanalitikus nézőpontból metaforává olvassa ezt a jelenetet, elbizonytalanodik saját meglátásában, azonban saját álláspontom szerint helytálló a metafikatív autotextuális tükörként való értelmezés e beékelődő szekvenciára vonatkoztatva. A további elemzésemmel ezt az álláspontot kívánom erősíteni.

Az *Alakulások* novellaszerkezete a Nouveau Roman alapelveit applikáló *Tavalý Marienbadban* filmnarratívájához hasonlóan épül fel. A klasszikus értelemben vett történet epizódjainak ismétléseit, variációit, a tér- és idősfok megszüntetését, a narrátori pozíció homogenizálódását, és a szereplők sematizálását tapasztalhatja az olvasó és a néző egyaránt, amelynek hatása, hogy segíti a metaforikus viszonyok lebontását, ezáltal problémaként merül fel az értelmezésben a metaforikus olvasat létrehozhatósága, kimozdítja a nézőt/olvasót a valóságillúzióból, és ráirányítja az értelmező figyelmét a szöveg, illetve a film szerkezetének kialakulására. Miért van szükség a két alkotásban a klasszikus narratív logika felfüggesztésére?

A novella fragmentált szerkezete kapcsán fontossá válik a metafikció kérdése. Az értelmező a metaforikus olvasat helyett a fikció konstruálódására reflektál a szöveg interpretációjában. Waugh szerint minden mű, amely saját felépítésének folyamatára tereli olvasója figyelmét, gátolva befogadójának konvencionális várakozását a szöveg jelentésével és zárlatával kapcsolatban, többé-kevésbé expliciten problematizálja azokat a módokat/módszereket, amelyekkel a narratív kódok mesterségesen konstruálnak látszólag „valós” és elképzelt világokat a részleges ideológiák értelmében, miközben azokat tisztán „természetesnek” és „végtelennek” mutatják be.¹¹⁹ Az *Alakulások*-ban a szerkezetre irányuló interpretáció az írás mint világteremtő gesztus és az írói transzcendens teremtő tudat viszonyát fedezi fel. A szereplők nevének állandó változtatása, a fikcióban a történetet író személy egyenrangúsága a szereplőkkel kérdésessé teszi a szerzői tudatosságot, és felveti a nyelvi rendszer elsőbbségét azzal szemben. A szöveg metafikatív gesztusa rámutat, hogy a szerző világteremtő szerepét a nyelv rendszere veszi át, a „világ” konstrukcióját és kategorizálását is a szöveg végzi el. Kulcsár Szabó Ernő is a szubjektumon túli szövegszervező elvek előtérbe kerülését látja az *Alakulások*-ban, amelyet az önmagát generáló szöveg saját kódszerűségének hangsúlyozásával láttat be.¹²⁰

A *Tavalý Marienbadban* Vajdovich feltevését – mely szerint az Új Regényhez kapcsolódó művészfilmek az elbeszélés rombolását célozzák meg a cselekmény háttérbe szorításával – némileg módosítva és továbbgondolva úgy értelmezhető, hogy a narratíva kimozdításával a figyelem a történet megalkotásának módjára helyeződik, a férfi nyomozása tulajdonképpen szabadon alakítja a képek és jelenetek sorrendjét. A film mintha improvizáció lenne, és a rendezés esetlegessé válna a jelenetek egymásra

¹¹⁹ Waugh, 1984. (ford. tölem)

¹²⁰ Kulcsár Szabó, 1994.

következésében. A klasszikus narráció felbomlásának és a variációk egymásmellettiségének hatására felfüggesztődik a rendezői kompetencia. A narrátor/főszereplő ugyanakkor nem veszi át a rendezést, nem ő lesz a történet megalkotója, ugyanis ő is beleolvad a történetbe, elmarad saját emlékképei hitelességének legitimálása. Az egyik jelenetben a férfi kinéz a képkivágásból (ld: 1. melléklet: 3. kép), a kamerával szemben, a síkjával szöveget bezárva tükör helyezkedik el egy falon, amelyben a nő alakja jelenik meg szemből. A jelenet látszólag metaforikus jelentésű: a férfi csak elképzei a meg nem történt találkozást a nővel, esetleg ő is csak a képzelete szüleménye, ezért a nő csak áttételesen, a tükör által jelenik meg a képen. A felvétel ezzel ellentétben értelmezhető a férfi narrátori szerepének elvesztéseként, tudniillik egyszerre prezentálja a kép a főszereplőt, a narrátort és a jelenetek „kitalálóját”, a férfit, mintha egy kamerán - a tükrön - keresztül látná a néző a viszonyukat a nővel, hiszen a férfi a semmibe néz, a nő a képkivágás határán túl van, csak odaértett lehet, vagyis a tükörképét csakis a néző interpretálhatja úgy, hogy jelen van a jelenetben. A férfi ebben a jelenetben a kamera szerint nincs tudatában a nő jelenlétének, csak az értelmezés legitimálhatja kettejük viszonyát. Ez a metafikatív gesztus megdönti az értelmező hitét a férfi rendezői kompetenciájával és általában a filmnarratívát létrehozó transzcendens szerző-fogalommal kapcsolatban, és a médium önszerveződésére irányítja a figyelmét.

A fikatív szerző a novellában nem rendelkezik transzcendentális teremtmény erővel, hanem egy ugyanolyan, nyelv konstruálta kitalált entitás, mint a fragmentumokban a szereplők, vagy a motívumok. A film elbeszélő pozíciója megsemmisül a képek önreflexiós narratív működésének hatására. Waugh az írásmódban megnyilvánuló öntudatosság több fajtáját különbözteti meg,¹²¹ amelyek a metafikcióval rokon alapelvek szerint működnek a szövegben. A metafikciós regények az írás folyamatára reflektálás mellett azonban a fenti fajtáktól eltérően a szerző mindenhatóságát is tagadják, és fogalomként értelmezik a „szerző” kategóriát, amelyet korábbi és létező irodalmi és szociális szövegek hoznak létre.

A novellában a különböző töredékek konnotálta elképzelt világok sokfélesége és szétszórtsága reprezentálja, hogy amit általában szövegvalóságként fogad el az olvasó, azt is, hasonlóan a *szerző* fogalmához az irodalmi kontextus generálja és közvetíti. Ez a

¹²¹ Waugh regénykategóriái az öntudatosság szempontjából: "the introverted novel" (befelé forduló regény), "the anti-novel" (antiregény), "irrealism" (irreális), "surfiction" (felülemelkedés a fikción), "the self-begetting novel" (önlétrehozó regény), "fabulation" (meseszerűség).

művészetben megvalósuló fikcionalitás a valóság relativizálódásának, szöveggé válásának gondolatát modellálja. A filmkép valósága is konvencionális, és hasonlóképpen a szöveghez az intermediális/intertextuális működés hozza létre. A megértés annak belátásán alapszik, hogy csak az olvasó/néző történetek konvencióiról szerzett ismeretei, kompetenciája képes dekódolni a szöveget/filmet. A befogadó a novellának a klasszikus novellaszerkezettől való eltérését a szöveghagyományról korábban szerzett tapasztalatai alapján azonosítja. A posztmodern mű saját felépítésére való reflexiójával felfedi, hogy maga a szöveg az összes alkotórészével - a szerzővel és a szereplőkkel - együtt nyelvileg konstruált, tehát referenciája, az olvasói értelmezésben létrehozott világreferencia sem nyelven kívüli. Vajdovich tanulmánya zárásaként azzal érvel a narráció teljes felszámolásának lehetetlensége mellett, hogy a néző „kapcsolatokat és értelmet kereső logikája mindig létrehoz valamiféle történetet”,¹²² bármilyen erősen gátolja is az önreflexió a narratíva működését. A narrációból való kimozdítás a metafikció érvényesülésére szolgál a két műben, amely a szerzőség kérdéséről, és a szerzői intencióról a verbális és audiovizuális önszerveződésre tereli a figyelmet, és annak interpretációban történő legitimációjára készíti. A befogadás és értelmezés gesztusa ennek hatására nem maradhat önreflexió nélkül: az értelmezőt jelen esetben elcsábíthatja a metaforikus olvasat felkínált lehetősége, azonban folyamatos zsákutcákba kerülve ráébredhet, hogy a két alkotás ennek ellehetetlenítését hajtja végre hasonló, narrációt kizökentő eszközökkel. A metafikció gesztusa mindkét esetben rámutatás a befogadó interpretációs szabadságára, amelyet a populáris alkotás minden eszközzel automatizálni akar.

A film és az irodalom narratív metafikcionalitásának összehasonlítása feltárhatja az elbeszélés megalkotására használt, és ezt a folyamatot kizökenteni hivatott módszereket. A filmképek befogadásakor rendszerint a sematizált elbeszélő stratégiák automatikus olvasata történik meg, és az intertextualitás hatására az egyszerűen kódolt, ismételt jelek értelmezésére, a filmipar diktálta ideológia újrafelismerésére korlátozódik a megértés. A befogadó a narratív stratégiák ismeretében önreflexív módon viszonyulhat saját interpretációjához, kritikával élhet a sematizált, ideologizáló kommersz filmekkel, szövegekkel szemben. A komplex, több médium kapcsolatát vizsgáló narratív elemzés az audiovizuális információk és az internet korában a szövegolvasási/értelmezési készség fejlesztésével egyenrangúvá válik.

¹²² Vajdovich, 1998.

Rövidre vágva: Raymond Carver novelláinak és Robert Altman filmjének narratívái
123

Robert Altman *Short cuts*¹²⁴(Rövidre vágva) című filmje Raymond Carver, amerikai minimalista író novelláit adaptálta. A film olyan igényes interpretáció, amely az író témáit és feldolgozási módjait audiovizuális nyelven értelmezi, a szövegek hangulatát és esztétikai jegyeit a vásznon írja újra. A film és az alapjául szolgáló novellák kapcsolatának elemzésén keresztül bemutatom Altman önreflexív elbeszélő technikáját, amelyet a különböző cselekményszálak összeillesztésénél használt. A szűkszavú, lényegét a kimondatlanba rejtő próza a filmen a narratív asszociáció explicit felmutatásában, a szereplők találkozásának esetlegességét tematizálva kel életre. Carver írásmódjának elemzésével a minimalista próza jellegzetességeit figyelembe véve azt kutatom, hogy melyek azok a narratív, stiláris és képalkotási sajátosságok a novellákban, amelyeket Altman segítségül hívhatott és az audiovizuális nyelv segítségével újragondolhatott.

A Carver életművét elemzők egymással egyetértésben a négy megjelent novelláskötete – *Will you please be quiet, please!*? (Elhallgatnál végre, kérlek!); *What we talk about when we talk about love*? (Miről beszélünk, amikor a szerelemről beszélünk?); *Cathedral* (Katedrális); *Elephant* (Elefánt) - köré csoportosítják a szerző írói korszakait. A felszínes elemzések a szűkszavú stílus és a témaválasztás alapján tekintik Carvert a minimalizmus képviselőjének, sőt az irányzat egyik elindítójának, azonban az egyes korszakaihoz köthető novellafüzérek alaposabb vizsgálói¹²⁵ szerint a szerző írásművészete nem intézhető el egy egyszerű címkézéssel. Már a hírnevét hozó kezdeti novellák esetében is egyedi hang fedezhető fel: két, az életmű kontextusában értelmezve is számottevő történet, a magyar nyelvű válogatáskötet címadója, a *They're not your husband* (Nem ők a te férjed) és a *Neighbors* (Szomszédok) tanúskodik az Altman-filmben is erről reduktív prózáról, amely a ki nem mondott tartalmakat az

¹²³ E fejezet bevezetője és a *Hogyan működik a rejtett asszociáció a narratív szerkezet különböző szintjein a filmen és a novellák kontextusában?* című rész első négy oldalának tartalma a XI. Apáczai Napok Nemzetközi Tudományos Konferencián elhangzott, e fejezettel azonos című előadásom átdolgozott változata.

¹²⁴ *Short cuts*. Játékfilm. Rend.: Altman, Robert, Avenue Pictures Productions, USA, 190. min.

¹²⁵ Campbell, Ewing: Raymond Carver. Oklahoma State University, Gordon Weaver General Editor. Twain Publishers, 1992.

Runyon, Randolph Paul: Reading Raymond Carver. Syracuse University Press, 1992.

olvasó képzeletébe utalva pattanásig húzza a fikció feszültségét. A film alapjául egy vers és kilenc novella¹²⁶ szolgált, amelyek Carver különböző kötetekben jelentek meg. A filmrendező választásában nem a különböző kötetekkel fémjelzett carveri stílusváltások játszottak szerepet. Az életműben tett altmani utazás a kiválasztott szövegeken keresztül azt sejteti, hogy a rendező számára létezett egy Carver által létrehozott egységes művészi hang¹²⁷, és a filmmel egyrészt tisztelni akar az író előtt, másrészt interpretációját adja ennek az egyedi, kompakt művészi világnak, hiszen – ugyan nagyon laza narratív keretben – egyesíti a különböző novellák tartalmi szárait, és létrehozza az eltérő, egymástól független cselekmények szereplőinek kapcsolatrendszerét. Altman rendezői módszere a filmnarratíva összeállítására és az audiovizuális elbeszélésmód implikálta intermediális értelmezési lehetőség szemléletessé teszi a Carver-novellák közötti rejtett asszociatív kapcsolatot – amely nem csupán a filmvásznon, hanem a kötetek tudatosan szerkesztett struktúrájában intratextuálisan is felfedezhető – és visszahatva az irodalmi szövegre segít Carver világának megértéséhez.

Hogyan működik a rejtett asszociáció a narratív szerkezet különböző szintjein a filmen és a novellák kontextusában?

A Carver-életművet feldolgozó monográfiák szerzői közül Campbell a köteteket sorra véve egyenként ír a novellákról, és azokat csak részben hasonlítja egymáshoz, nem tulajdonít jelentőséget az írások kötetbeli sorrendjének. Összegző megállapításai a karakterekre és Carver témakezelésére vonatkoznak a különböző kötetek kapcsán¹²⁸. Runyon ugyanakkor – aki nemcsak kortársa, de személyes ismerőse is volt Carvernek – könyvének egészét arra szánja, hogy a szövegek közötti rejtett összefüggéseket

¹²⁶ Neighbors ; They're not your husband; Vitamins; Will you please be quiet, please?; So much water so close to home; A small, good thing; Jerry and Molly and Sam; Collectors, Tell the women we're going; Lemonade (vers)

¹²⁷ Runyon előszeretettel nevezi a korai novellákat – az első két kötet termését – „carveresque”-nek, olyan sajátos rövidprózának, amely önmaga választ egymástól elkülöníthetetlen formát – narratív szerkezetet – és témát. Altman ezt az egyediséget az egész életműre kiterjeszti.

¹²⁸ A *Vitamins* című novella elemzésekor állapítja meg: The two themes (mortality and human relations) treated separately in earlier stories, are rendered complex in „Vitamins” by combining them in a narrative pattern that subordinates the mortality issue to the question of human relations although the threat of death or harm is the catalyst that directs our attention to the characters’ relations”: A két témát (halandóságot és emberi kapcsolatokat), amelyeket a korábbi történetek külön kezelnek, komplexen mutatja be a Vitaminban (ti. Carver) oly módon, hogy egy olyan narratív mintába kombinálja azokat, amely ugyan alárendeli a halandóság kérdését az emberi kapcsolatoknak, azonban a halál vagy bántalom fenyegetése lesz a figyelmünket a karakterek kapcsolataira irányító katalizátor (ford. tőlem). Campbell, 1992, 60.

feltárja¹²⁹. A két nézőpont különbségének jelentőségére a későbbiekben visszatérek. Campbell a carveri karaktert szemléletesen jellemzi: nemcsak az aktuálisan taglalt *Vitamins* szereplői, hanem a novellák és a film figurái is általában véve rászolgálnak erre a megállapításra: „Ezek a szereplők lelkileg betegek, egy olyan élet taglózta le őket, amely fölött nincs befolyásuk. A dolgok szétesnek, és nincs vitamin, ami ezen segíthetne. Ebben az állapotukban ezek az emberek tipikusan carveresque karakterek, akik a depresszió nihilizmusával néznek farkasszemet”¹³⁰. A szereplők helyzetéből adódóan a film karaktereinek kapcsolatrendszerét is átjárja ez a lelki diszfunkció, amely esetenként a morális ítélőképesség hiányában (*Will you please be quiet, please!*? c. novella alapján), máshol az agresszivitásban (*Tell the women we're going* c. novella alapján), helyenként pedig a teljes fizikai megsemmisüléssel való szembesülés fogyatékoságában (*So much water so close to home* c. novella alapján) jut kifejezésre. A film diegézise a szereplők fizikai megformálásával is – realiztikus kosztümök és smink stb. – elősegíti ezeknek a felszínen hétköznapi tucatembernek látszó, azonban egyszemélyes drámákat megformáló alakoknak a megjelenítését.

Runyon ugyancsak kötetenként vizsgálja Carver életművét, ellenben az egyes novellák feldolgozásakor kitér azok egymás közötti motivikus kapcsolatára. A kapcsolatok jellegét szemléltetendő az egyik Altman-filmben is feldolgozott novella, a *Tell the women we're going* (Mondd meg az asszonyoknak, hogy elmentünk) értelmezésére térek ki Runyon alapján¹³¹. A történetben Jerry és Bill barátok, párhuzamos a sorsuk, minden élményük közös egészen a házasságkötésükig. Jerry a domináns a kapcsolatukban, Bill felnéz rá, és követi a cselekedeteiben. Jerry belefásul a házasságba, és lappangó agresszióját egy ártatlan családi grillpartyról távozva brutális bűntényben éli ki barátja jelenlétében: két kiránduló kerékpáros lányt agyonüt egy követ. A követ motívuma nem kap különösebb figyelmet a történetben, Runyon ugyanakkor rámutat, hogy másik két Carver-szövegben – *Viewfinder* (Kereső), *The Bath* (A fürdés) – feltűnik a szikla/követ-motívum: a *The Bath*-ban az elgázolt kisfiú úgy esik hátra, mintha fel akart volna mászni egy sziklára; a *Viewfinder* főhőse egy fotót készített magáról, amelyen egy követ hajít el felesége hűtlensége feletti fájdalmában.

¹²⁹ „But the collaboration his stories ask of the reader extends – and this is the thesis of my book – to the interstices *between the stories* as well”. Az együttműködés, amelyet a történetek (ti. Carveréi) kérnek az olvasótól – és ez a könyvem tézise – kiterjed a történetek közötti hézagokra is (ford. tőlem). Runyon, 1992, 1-2.

¹³⁰ „These characters are spiritually sick, beaten down by a life over which they have no control. Things are falling apart and there are no vitamins that will help. In this condition they are typical Carveresque characters confronting a depressing nihilism” Campbell, 1992, 60.

¹³¹ Runyon, 1992, 110-114.

Jerry és Bill esetében a történet záró mondata is a kő motívumára rezonál: „It started and ended with a rock” – Egy kővel kezdődött és végződött. Kérdés, hogy hol kezdődött, mivel a szövegek közötti értelmezés jóval szélesebb kontextusba utalja a kő motívumát, mint a *Tell the women we're going* című novella fiktív tere. Runyon tovább tágítja a kő-motívum jelentését újabb előfordulásokat említve, mint Jerry esetében „a gyilkos szerszám”-megfelelés. A kőnek egy-egy novellában hordozott metaforikus jellege emblematikussá táguul a novellák kontextusában. A *Viewfinder* eldobott köve – amely a megcsalt férj tehetetlenségének kifejezője – a *The Bath-ban* már el nem ért sziklaként a kisfiú életben maradásának reménytelenségét, a halált szimbolizálja. A harmadik novellában pedig az előző két motívum jelentéseit egybesűrítve az élet erőszakos kioltásának eszköze lesz a szikladarab. A motívumok novellák közötti áthallásainak értelmezésével előtűnik egy szövegek közötti történet, amely egy-egy novella cselekményének árnyaltabb jelentést és kötetbeli pozícionáltságot ad.

Robert Altman 1993-ban bemutatott *Short cuts* (Rövidre vágva) című filmje megpróbálja Carvernek a történetmesélésben ugyan leegyszerűsített, ugyanakkor az említett novellák közötti rejtett asszociatív kapcsolatokon keresztül mélyebb jelentést hordozó prózáját leképezni, és az audiovizuális elbeszélés módszereivel hasonló jellegű, de más közvetítő közegű fikciót létrehozni. A film cselekménye kilenc, önmagában is önálló élethelyzetet tartalmaz 22 szereplővel; a szereplők véletlenszerű találkozásai nem vonják maguk után a cselekményszálak összefonódását, mindenki „belül marad” a saját történetén, ugyanakkor valamiféle laza kapcsolatrendszer mégis kialakul az egyes jelenetek között. Csak a néző narratív emlékezetében és logikájában válik fontossá, hogy az egyes epizódok szereplői hogyan, milyen véletlen események kapcsán kerülnek egy-egy pillanatra azonos diegetikus térbe. A nézőnek a fikció ráérős, hosszú szekvenciákban, kevés vágással és hol változatlan kameraállással – semleges félközelivel vagy kistotállal –, hol váltogatott fókusszal (a közeliekre való váltások és montázs leginkább az önreflexiót segíti) felvett jeleneteit szemlélve jut ideje a szereplők véletlenszerű kapcsolatainak felderítésére. Carver eredeti történeteinek cselekményén csak néhol változtat a forgatókönyv, van azonban olyan történet is, amelyből csak a szereplőket veszi át, a cselekményt ugyanakkor alapvetően megváltoztatja¹³². Egy epizódot pedig teljesen önállóan illeszt a cselekménybe. Nem a klasszikus értelemben vett adaptáció a film, melynek egyik jele, hogy tetszőlegesen válogat a Carver-

¹³² Pl: A *Vitamins* című novellának csak a karaktereit veszi át, megmásítja a feleség foglalkozását: telefonszexet bonyolít otthonról vitaminokkal való házalás helyett.

életműben, az író több korszakából vegyesen szerepelnek a film alapanyagaként szövegek. A történet folyásának szándékolt lassítása – több mint három óras a játékidő – lehetővé teszi, hogy a fikció önreflexív gesztusokkal a történetek összefűzésének módjára irányítsa a néző figyelmét, és ez Altman elsődleges eszköze lesz a carveri próza rejtett motivikusságának audiovizualizálására.

A kilenc epizód karaktereinek egymás közötti laza kapcsolati hálóját egy ismétlődő narratív gesztussal hozza létre, amely azonban csak akkor tűnik fel a befogadónak, ha kinéz a cselekményből, és felfigyel erre a technikára, ezért van szükség az alkotói önreflexióra. A kamera több jelenet végén egy látszólag jelentéktelen tárgyat emel ki premier plánnal, majd ugyanaz a tárgy a következő jelenet díszletének egyik berendezési tárgyaként azonosítható, amikor a kamera újra kiszélesíti a fókuszot, és a tárgyról indulva fokozatosan az egész helyszínt a látókörébe vonja. Az effajta, a kamera fókuszának periodikus változtathatóságán alapuló elbeszélői technikát a populáris detektív- és bűnügyi történetekben is alkalmazzák, és rendszerint a gyilkos fegyvert emelik ki a térből nagyítással, amelyről a közeli beállítás akkor látható a cselekményben, amikor még semmilyen szerepet nem játszik a fikcióban, csak egyetlen tárgy a többi közül. A tárgy az újbóli megjelenésekor kerül a cselekmény középpontjába, és a néző a korábbi, a tárgyról látott, pillanatokra felvillanó közelit összekapcsolja a „gyilkos fegyver”-asszociációval, még mielőtt a bűntény megtörténne, de nem túl korán ahhoz, hogy ugyan a felfedezés élménye meglegyen, mégis izgalmas maradjon a cselekmény. Altman a tárgyról mutatott közelinek ezt a konvencionális megjelenését és ennek néző által megszokott értelmezését használja ki a *Rövidre vágva* jeleneteiben; ezzel a fogással hozza létre az önreflexiót a történetek összekapcsolásában. A néző ugyanis a tárgy közelijét észlelve várja a cselekmény során annak ismétlődő megjelenését, és szeretne kontextuális jelentést hozzákapcsolni, szeretné a cselekményt befolyásoló tényezőként értelmezni azt, azonban ennek a várákozásnak nem felel meg a kameramozgás a következő jelenetben, hiszen a tárgy újra megjelenve jelentéktelenné válik a következő helyszínen, és nem kap szerepet az események alakításában.

Altman filmje a konvencionális elbeszélő technika módosított alkalmazásával eléri, hogy a néző – bár egy jól ismert klisé vár, amely a populáris filmek gyakorlatában általában a cselekmény előremozdítását szolgálja, és nem szakít ki a cselekményből – kizökkenjen a fikcióból, és felfigyeljen a különböző epizódok szereplői közötti kapcsolat létrehozásának módjára. A diegetikus térből kiemelt, majd egy másik jelenet terébe beillesztett tárgyak szimbolizálják a kapcsolatot a két epizód

szereplői között, amely kapcsolat teljesen esetleges és véletlenszerű, mint például az olyan egybeesés, hogy két háztartásban ugyanazt a típusú ébresztőórát használják. A kapcsolat jellegét azonban mégis meghatározzák ezek a tárgyak, hiszen a tárgy minősége, akadálytalan megjelenése a másik jelenetben keltheti a nézőben azt az asszociációt, hogy a jelenetek szereplőinek sorsa párhuzamos, hasonló szociális, társadalmi helyzetből, hasonló körülmények közül kerülnek ki. Altman zsenialitása abban rejlik, hogy ezzel az egyszerű narratív eljárással egyszerre képezi le Carver egész életművét átható, koherens karaktertipológiáját, jeleníti meg a novellák között kirajzolódó rejtett motivikus kapcsolatrendszert, valamint használja fel ezt az eljárást önreflexió gesztusként. Az eredmény egy olyan játékfilm, amely nem marad meg pusztán a történetek filmes elmesélésénél, hanem igénye van az elbeszélésmód és a történetek viszonyának felderítésére, ezáltal a carveri írói világ interpretációjára.

Az epizódok laza kapcsolatának megteremtését más, különböző narratív szintekhez rendelhető filmnyelvi eszközökkel is biztosítja a film. Asszociációkon és véletlenül alapuló találkozások szövődnek az egyes jelenetek szereplői között, azonban ezek az együttes megjelenések – azonos diegetikus térben és időben való közös jelenlétek – az epizódok alakításában nem játszanak szerepet. A néző ugyanakkor – mivel kellően levegős a történetsszövés – felfigyel ezekre a finom, szándékoltan kontextuális jelentés nélkül hagyott részletekre, és ebből fakad az öröm, amely az értelmezés helyett a rátalálásé. Martin Scofield¹³³ is erre a következtetésre jut a film és a novellák összevetésekor. Scofield részletesen elemzi az egyes narratív szinteken előforduló, szereplők közötti véletlen együttállásokat¹³⁴ és a motivikus játékot¹³⁵ az egyes

¹³³ Scofield Martin: *Closer to home: Carver versus Altman - author Raymond Carver, filmmaker Robert Altman*. *Studies in Short Fiction*, Summer, 1996. url:

http://findarticles.com/p/articles/mi_m2455/is_n3_v33/ai_20877864

¹³⁴ Scofield egyik példájában a különböző epizódok szereplőinek összefutására utal: A három horgász, akik vidékre mennek horgászni, abban a büfében eszik, ahol a pincérnő dolgozik, akinek a férje limuzinsofőr; ők ketten egy másik epizód főszereplői. A horgászok beszélgetnek a pincérnő testéről (Carvernél nincs ilyen módon összekötve a kérdéses két novella). A sofőr meghallja a beszélgetésüket. A sofőr felesége, a pincérnő üti el a tévébemondó kisfiát. Az orvos, aki az elgázolt fiút a kórházban kezeli, a festőnő megcsalt férje is egyben. Az orvos és a festőnő barátai: az egyik horgász és a felesége. Scofield, 1996, 3.

¹³⁵ Scofield a motivikus kapcsolatokat konkrét altmani kérdésfeltevésként értelmezi: A néző művészetre és valóságra vonatkozó tapasztalatait vonja kérdőre a következő motívumsor: A festőnő férjével beszélget a képeiről – aktokat fest, a testszínről a férfi megállapítja, hogy a természetes szín mögötti kategória nem létezik, mire pillanatnyi vágást láthat a néző, melyen a vízben talált női hulla fotója látszik, természetellenes színekkel. A fotót az egyik horgász készíti a hulláról. A festéshez kapcsolódik a meztelenség és művészet kérdéskörének összekapcsolása is: a férj kérdezi, hogy miért a meztelenségből lesz művészet. A maszkmester a feleségét meztelen áldozatnak maszkírozza, amiről beszél a barátjának is, a medencetisztítónak, aki épp a csellista lány meztelen fürdőzése közben voyeurkodik. Scofield szerint Altman nem moralizál, csak lehetőségeket vet fel a motívumkapcsolással. Scofield, 1996, 5.

epizódok cselekménymozzanataival. Scofield nem említi, hogy az altmani történetszövés – a következőkben szó lesz Altman rendezői stílusának általános jellemzőiről is – elemei az önreflexió megnyilvánulásai, ezért többször cinikusnak találja a kontextus nélküli, lezáratlan motivikus hullámozást, valamint a történetszövés elliptikusságát, amely a szereplők közötti kapcsolatok elégtelenségét idézi elő, és a szereplőkkel együttérző hangnemű Carver-próza ironizálását látja bennük hasonlóan Daniel Mudie Cunningham-hez¹³⁶ és Robert Coleshoz¹³⁷.

Az utóbbi szerzők kritikáikban szükségét érzik annak, hogy Carver írásművészetét megvédelmezzék Altman általuk vitatott filmes értelmezésével szemben. A film említett elemzői figyelmen kívül hagyják Altman hollywoodi filmgyártáshoz kapcsolódó, ugyanakkor folyamatosan a tömegfilm és a szerzői film határán egyensúlyozó rendezői látásmódját, valamint a Carver-prózáat átszövő és az egyes novellákon átívelő motivikus hálót, amely az amerikai munkásemberek életsorsainak látszólag felszínes nyelvi leképezése mögött hoz létre a motívumok lehetséges intratextuális kapcsolódásával egy másik narratívát. A szerző empátiája szereplői iránt valóban maga után vonja az ironia nélküli stílust, azonban az egyes kötetek és bennük a szövegek mérnöki megszerkesztettsége – Carver mániákusan javítgatta, tökéletesítette szövegeit – túlmutat a realiztikus, sorsrögzítő prózán. Carver a nyelvi kifejezés radikális csökkentésével, a konfliktus kimondhatatlanságával ugyanezt támasztja alá, mivel a motivikusságban kifejezésre jutó, szándékoltan rejtett esztétikum segít a módszeres nyelvi korlátozottságban rejlő feszültség értelmezésében. A fent említett három novellában például a kőmotívum jelentésének fokozatos jelentésbővülése mutat rá, hogy milyen fokú frusztráció, a lelki diszfunkció milyen mértéke milyen torzult gondolkodáshoz és tettekhez vezet – a kő/szikla az elérhetetlen vágyak szimbólumától (The Bath), a megcsaltság tehetetlenségén keresztül (Viewfinder) a brutális ösztönös gyilkolásig (Tell the women we're going) többféle jelentéssel töltődik föl. A motivikus kapcsolatok a kódolt, redukált nyelv dekódolását segítik az olvasó számára. Ez a nyelv a derridai jelentésselkülönböződést csak látszólag cseréli fel a kifejezés pontosságának igényével, hiszen az a valóság, amit közvetíteni akar, mindig már ugyanannak az episztemológiailag megközelíthetetlen, ontológiailag ellehetetlenült kultúrának a

¹³⁶ Cunningham, Daniel Mudie: Beyond Natural Color. url: <http://www.popmatters.com/film/reviews/s/short-cuts-criterion-dvd.shtml>

¹³⁷ Coles, Robert: Compassion From Carver, Male Swagger From Altman. New York Times, 1993. Október 17., url: <http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver-altman.html>

valósága, amelyet a posztmodern az intertextuális és metafikatív narratívák mentén olvasott szét¹³⁸. Ezt a kultúrát – az amerikai középosztály konzumkultúráját – szintén (morális, szociológiai, ideológiai, politikai, irodalmi stb.) szövegek határozzák meg. Ezek a szövegek éppoly esetlegesek, relativizáltak és sebezhetőek, mint amilyenek a modern által megkérdőjelezett nagysztruktúrák bizonyultak a posztmodern radikális jelfelfogásának következményeképpen. A valóság tapasztalati „hozzáférhetőségének” ellehetetlenedését a dekonstruktivista gondolkodók szerint a nyelv referencialitásának és transzparenciájának hiánya magyarázza. Az audiovizuális sémák narratív gondolkodásbeli megjelenése kapcsolatban van az irodalmi narráció anyagának, a nyelvi jelnek kifejezésbeli átláthatatlanságával.

Altman a Carver-novellák – fent exponált meghatározottságú – „redukált” nyelvét” gondolja újra filmnyelven, és ezért hagyja kontextus nélkül „lőgni” a cselekményben az epizód szereplők véletlenszerű találkozásait, valamint az említett motivikus kapcsolatok továbbgondolását is a nézőre hagyja. Altman Carver-novellákhoz képest eszközölt változtatásainak ugyanehhez az interpretációs magatartáshoz, ennek a posztmodern hyperrealista nyelvhasználattal élő prózának vásznon újrafogalmazott megformáláshoz van köze.

Nem klasszikus hollywoodi történetmondás

A *Rövidre vágva* című film értelmezésekor az a filmelemzői gyakorlat, amely a filmet a irodalmi szöveg egy változataként értelmezi, és ennek megfelelően a filmen az irodalmi mű keltette hatás reprodukciójának sikerességét kéri számon, nem

¹³⁸ A minimalizmus nyelvhasználatának jellemzésére a narratív eljárások elemzésénél részben vállalkozom. Bocsor Péter és Medgyes Tamás a következőképpen magyarázza a minimalizmusnak a valóság leírásához való metafikatív prózával ellentétes ragaszkodását: „A (jelölt) valóság elmesélhetőségét technikai kérdésként és nem filozófiai problémaként kezelő minimalista irodalom, úgy tűnik, azzal az igénnyel lép fel, hogy (ha az illúziókeltés eszközeivel is, de) ismerősként, sőt, valósként mutassa be az aktuális világ nyelvi, képi manifesztumait. Míg tehát a metafikatív próza fontos projektuma saját realitásigényének tagadása, vagy legalábbis felmutatása és ennyiben problematizálása, a valóság fikcionalitását a felszín túlexponálásával leíró hyperrealista stratégiák a reálist újra szóba és ezzel játékba hozzák. E szövegek retorizálatlan(ságot retorizáló), lecsupaszított megszólalásmódja, a részletek iránti elkötelezettsége az aktuális világ szövegére való hasonlóság értékénél fogva utal, és tart igényt az igazságra. Nincs más eszmény, csak az élet(szerűség) és a valóság, ezek maradnak meg olyan pontokként, amelyekhez viszonyítani lehet; még fontosabb, hogy nincs más referencia sem: a jelölés „igazságára” az általa eltakart valósághoz való hasonlóság a garancia akkor, amikor ezt a valóságot kétség kívül maga a szignifikáció generálja – és ez akkor is igaz, ha ezt a belátást a narráció beszűkült nézőpontja nem explicálja”. In: Bocsor Péter–Medgyes Tamás: Az amerikai minimalizmus. Helikon, 2003, 1-2., 5-6. A minimaista nyelvhasználat hyperrealitásáról ld. még: Medgyes Tamás: Felszínesség, ismétlés, intertextualitás. A kortárs amerikai próza olvasása. Ph.D. disszertáció, 2003. (kéziratban)

hasznosítható¹³⁹. Az elemzésem kiindulópontja az adaptáció értelmezésének az a fajta felfogása, amelyet Pethő Ágnes a következőképpen definiál: „...az adaptációt akár egy irodalmi alkotásnak az egész filmre kiterjedő idézeteként/parafrázisaként is vizsgálhatjuk, amelyre a Gérard Genette-féle intertextualitás tipológiából a hipertextualitásnak megfeleltethető utalásviszony jellemző. A megfilmesítés ebből a nézőpontból nem transzformáció, hanem viszony”.¹⁴⁰ A film és az irodalmi műalkotás effajta viszonyát Pethő nem átkódolásnak tekinti, amely felfogás a két médium kapcsolatában az irodalmi szöveg felsőbbrendűségét tételezi, hanem a két szöveg – előfeltételezve, hogy a film eleve intertextuális képződményként értelmezhető – intertextuális kapcsolataként fogja fel azt, amelyben a pretextus egészével áll kapcsolatban az új (más medialitású) szöveg. Robert T. Self, Altman egyik monográfusa a *Rövidre vágva* értelmezésekor szintén ebből a műalkotások közötti intertextuális viszonyokat tételező adaptációfelfogásból indul ki.¹⁴¹ Pethő a palimpszeszt metaforájával jellemzi a filmet, amelyen átsejlik az írásos mű bizonyos részlete, bizonyos elbeszéléstechnikái, retorikai-poétikai eljárásai, azonban az irodalmi mű maga sohasem „kerül filmre”, csupán annak bizonyos vetületei.¹⁴² Lényeges különbség van Pethő szerint az adaptáció fim és irodalmi szöveg közötti viszonyának intertextualitása és az intermedialitás között. Az intertextualitás a két külön műalkotás – hisz ebben az esetben nem médiumoknak tekintjük a két szöveget – között létrejövő szövegközöttség, „az irodalmi szöveg és a mozgókép között megnyíló „tér””.¹⁴³ Az intermedialitás párbeszédeit pedig a két műalkotás közötti átfedések indíthatják el. Ezért fordulhat elő, hogy intertextualitás igen, intermedialitás ugyanakkor nem mindig jön létre két műalkotás között. Pethő Joachim Paech alapján a következőképpen definiálja az intermedialitás feltételeit: „...intermedialitásról csak akkor beszélhetünk, ha az intermediális folyamatok konfigurációként vagy a medialitás transzformatív beíródásaként nyilvánulnak meg egy szövegben, intertextusban, és ahol a közlésformák mediális különbözősége releváns”.¹⁴⁴ Elemzésemben a fenti adaptációelméleti

¹³⁹ Pethő Ágnes elemzi az adaptáció különböző változatait a film intermediális poétikusságát tárgyaló tanulmánykötetében. Ő állítja szembe az adaptációt filmváltozatként értelmező elemzői irányzatot azzal a szemlélettel, amely transzformáció helyett *viszonyként* fogja fel a film és irodalmi alkotás kapcsolatát. In: Pethő Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print, Csíkszereda, 2003. 99.

¹⁴⁰ Uo.

¹⁴¹ Self, Robert T.: *Robert Altman's Subliminal Reality*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002, 250.

¹⁴² Pethő, 2003, 102.

¹⁴³ Pethő, 2003, 105.

¹⁴⁴ Uo.

gondolatmenetből kiindulva a Carver-novellákat a film pretextusként értelmezem, és a két műalkotás intertextuális viszonyát feltárva elemzem a két mű lehetséges intermediális kapcsolatait.

Robert Altman rendezőként külön volt a hollywoodi filmgyártás történetében. Több kasszasikert hozó rendezés fűződik a nevéhez, populáris témákat is feldolgozott, azonban a sikerfilmek bevételeiből kedvenc témáit rendhagyó módon és alkotói filmesként jóval kevesebb nézőszámot elérve rendezte meg. A *Rövidre vágva* című játékfilm ötletére egy másik rendezése közben bukkant, Carvert olvasva egy repülőúton. A sztárparádénak beillő szereposztás ellenére Altman ezzel a filmmel nem tetszelegni akart Hollywood előtt. A szappanoperára és melodramára emlékeztető filmszerkezet – amelyet kritikusai lekicsinylően vettek észre; mellesleg a Carver-prózát a 80-as években szintén megérinti a melodráma Runyon szerint is (ld. Az egy kis jó c. novella) – szándékolt keret ehhez a melodramaként egyáltalán nem értelmezhető filmfolyamhoz. Altman állandóan a határokat feszegette filmjeivel, inkább a műfaj paródiájaként és nem hatásvadászatként – amúgy sem kasszasikernek készült a film, Altman készült rá, hogy nehezen lesz finanszírozható, és nem hoz nagy bevételt – választotta ezt a sémát. A carveri karakterek los angelesi miliőbe helyezése, és az alsó középosztály középosztálybeli szereplőkre cserélése is ennek a Hollywoodot bíráló intenciónak tudható be. Oregoniakról beszélni egy populáris filmekkel is sikeres rendezőnek Los Angelesben éppoly jelentésnélkülivé tette volna a Carver-prózát a néző szemében, mint amennyire jelentéssé vált a figurák amerikai mozi világába történt térbeli és szociális asszimilációja által, ahol azonban nem a happy ending, hanem a pszichés diszfunkciókat leplezetlenül kommunikáló filmes ábrázolásmód korántsem konvencionális transzformációjaként került a vászonra. A Carver-próza Oregon és Washington állambeli szereplőinek élethelyzetei nemcsak a couleur locale jegyében értelmezhetőek, nem csupán redukált nyelvük és alsó középosztályba tartozásuk – elég szegényes lenne az író fantáziája, ha nem lenne képes túllépni életrajzi referenciáin – teszi jelentéssé személyüket, mindezek mindössze keretként szolgálnak annak a belső pszichés megköötöttségnek, amelyet a szövegek nyelvi erózióval érzékeltetnek, és amely mögött a keletkező motivikus háló értelmezési potenciálja teremti meg az esztétikumot. Carvert nem véletlenül aposztrofálják a minimalizmus atyjaként, hiszen nem csupán láttelepet ír egy saját élményalapú világról, hanem új prózai megszólalásmódot teremtő erővel jeleníti meg. Carver írói világának minimalistaként értelmezett jellegzetességeiről a dolgozat következő részfejezete nyújt rövid összefoglalót. Altman

az író újító hangjára érez rá, amikor a motivikusságot az önreflexióval hangsúlyozva előtérbe helyezi a novellák filmes interpretációjakor.

Altman egy saját epizóddal toldja meg a filmre vitt novellák sorát. Egy éjszakai bárokban fellépő jazzénekesnőnek és csellista lányának kapcsolatát szövi a cselekménybe, vagyis inkább kettejük kapcsolatnélküliségét. A fiatal lány elszigetelődése előadóművész anyjától, aki képtelen az anyai szerep betöltésére, öngyilkossághoz vezet. Altman kitágítja a szövegek horizontját a másfajta társadalmi háttérű, művészvilághoz tartozó karakterek sorsának megjelenítésével, akik azonban aligha lógnak ki konfliktusaikkal a carveri szereplők életsorsából. Az énekesnő és a lánya képtelenek a verbális kommunikációra. A zene nyelvén értenek mindketten, azonban a zene alkalmatlan a belső szorongás, önbizalomhiány, szerepzavar feloldására, és kommunikációt gátló motívum a két művész esetében, hiszen az anya nem vesz tudomást lánya tehetségéről, továbbá a bárban énekléssel töltött idő is kettejük kapcsolatát akadályozza. Képtelenek az egymás iránti érzéseik közvetítésére, kapcsolatuk „fogyatékosága” egyikük megsemmisüléséhez vezet. Az énekesnő lánya feletti zokogásában nyoma sincs az altmani iróniának, ugyanakkor felfedezhető a carveri empátia. Érdekes, hogy Altman épp a saját maga által kreált epizódban képes az empátia megjelenítésére, amit a kritika hiányol a Carver-prózán alapuló epizódokból.

A kitalált epizód zökkenőmentesen illeszkedik a carveri jelenetekhez. Az énekesnő a medencetisztító embert alkalmazza, aki titokban a csellista lányt meglesi fürdőzés közben, tehát a hozzátoldott epizód szereplői bekapcsolódnak a karakterek laza hálójába, valamint a motivikus teret is tovább bővíti a zene és a művészet tárgyköre a két zenész kapcsán. Cunnungham és Coles kritikáival ellentétben véleményem szerint Altman hozzátoldott epizódja sikeres, mivel szabad, asszociatív történetszövése beágyazódik a novellákon alapuló epizódokba, és felerősíti, kitágítja az utalást a konfliktuskezelés carveri elégtelenségére, valamint rámutat a szereplők kapcsolatteremtésre való nyelvi és emocionális képtelenségére. Mintha azt üzenné az altmani epizód, hogy Carver karaktereinek problémái nem elszigetelt, érdektelen, középső államokbeli kisembersorsok, hanem olyan problémák, amelyek túlmutatnak a külső körülmények és az aluliskolázottság következményein, és az emberek kapcsolatainak elégtelenségét, felszín alatti romlottságát, erodáltságát hivatottak látteletezni.

Egy másik lényeges változtatás a *Vitamins* (Vitamin) című szöveget érinti. Altman csupán az alaphelyzetet veszi át, megmásítja a szereplők foglalkozását, és ennek

megfelelően a konfliktus is más irányba fordul. A feleség nem vitaminokkal házal, mint az eredeti fikcióban, hanem telefonszexet bonyolít otthonról a férje és karon ülő gyereke jelenlétében. A novellában a férj félresikerült félrelépésén van a hangsúly, a nő vitaminjai nem fogynak, lelkileg kiég, a férj pedig képtelen őt támogatni, nem tud melléállni a válságos helyzetben. A feleség egyik munkatársát, Donnát szemeli ki magának, de a találkájukat tönkreteszi egy zavaró, hangoskodó vietnámi katona, aki leleplezi viszonyukat, és ajánlatot téve a nőnek, megalázza Donnát. A történet végén a férfi kijózanodik, rövid úton kirakja Donnát a kocsiból és hazamegy a feleségéhez, aki nem tudja kivonni magát a vitaminüzlet kudarcai alól. A filmbeli epizódban a nő telefonszexet bonyolít, amit férje fojtott, tehetetlen agresszióval visel. A feleség furcsa „foglalkozása” ellenére nem gondolkodik önmagáról negatívan, kenyérkeresetnek fogja fel szolgáltatását. A férjében okozott lelki sérülés azonban brutális agressziókitöréshez, két biciklis turistalány agyonveréséhez vezet. Az agresszió kitörését nem védtelen, passzív áldozatként szemléli a két nő, hanem flörtölő viselkedésükkel magukra vonják a férj és barátja figyelmét. Útközben incselkednek az őket követő kocsis utasaival, és a hegyre érve felajánlkoznak nekik. A férj agressziója, a női felajánlkozásra adott válasza a feleség szexuális szolgáltatása iránt érzett averziója következménye. A két történetben más-más indíték, más-más emocionális helyzet bontakozik ki, házastársi diszfunkcióknak lehetünk tanúi, azonban Altman ezen a helyen erősen eltér a carveri konfliktusábrázolástól. Nem tagadható, hogy ez esetben nem sikerült az irodalmi előkép bonyolult lelki folyamatait megragadni, és inkább a hatásosságra való törekvés kerekedett felül. Robert Coles kritikája ugyanakkor – melyben ennek az epizódnak a hiányosságait is elemezve a férj brutális tetteinek hiányzó motivációit említi – nem veszi figyelembe a két szituáció különbségét. Mind a film, mind a novella esetében explicált és előre jelzett a férj motivációja, noha a filmbeli jelenetben valóban eltúlzott, és visszatetszően elnagyolt a férj viselkedése. Az epizód más jelenetekkel való kapcsolatai miatt válik mégis indokolttá a fikció egészében. Feltételezhetően Altman szándékoltan nem vette bele az epizódba a vietnámi veterán inzultáló karakterét, mivel körültekintően ügyelt az egész film során, hogy ne foglaljon állást a különböző felvetődő politikai, etikai, morális, esztétikai kérdésekben. A Carver-szövegben sem érzem motiválnak ennek a figurának a kidolgozását, erőltetettnek tűnik számomra a vietnámi ember skalpként hordozott levágott füle, amit a katona magánál tart, és az ezzel párhuzamba hozott affér, a férj és Donna kapcsolata. A katona – egy lehetséges értelmezés szerint – az averzió megnyilvánulásaként mutogatja a fület, azonban nem érthető, hogy miért

jelenik meg egy házastársi konfliktusról szóló novellában egy vietnámi veterán, és milyen összefüggés van a házasságtörés és a vietnámi háború között¹⁴⁵.

David Balcom a *Rövidre vágva* című filmet, mint a hipertext lehetséges forrását tekinti elemezhetőnek¹⁴⁶. Tanulmányában érzékletesen tesz különbséget a hollywoodi klasszikus filmelbeszélés¹⁴⁷ és Altman rendezői módszere között. Bár Balcom a *Rövidre vágva* című játékfilmet elemzi, megállapításait a rendező stílusára érti, párhuzamokat von Altman különböző filmjeivel, és igyekszik általánosítani megjegyzéseit. A klasszikus hollywoodi filmgyártás lábjegyzetben idézett jellegzetességeit egyáltalán nem tartja jellemzőnek a képi alkotásaira, sőt a filmnarratíva Egyesült Államokban született elméleti elemzését – David Bordwell¹⁴⁸ kanonikus tanulmánykötetét, az *Elbeszélés a játékfilmben* címmel – is idejét múltnak tartja mint elméleti háttér a *Rövidre vágva* értelmezéséhez. Állítása szerint az interneten megvalósuló, és irodalmi szöveggént is megjelenő hipertext és ennek elméleti háttere segít az altmani asszociációs technika interpretációjában.

Balcom a filmbeli cselekményt decentralizált, a szereplők által reflektálatlan asszociatív kapcsolásokkal, ezért tér és idő megszokott logikát nélkülöző paramétereivel szerveződő több történetes narratívaként¹⁴⁹ jellemzi. A nyitott zárlattal, egyenrangúsított karaktercsoporttal és látszólag esetleges vágásokkal dolgozó narratívát – amelynek értelmezésekor az elemző nem támaszkodhat a bordwelli fabula-szüzsé, narratív logika, tér és idő fogalmakra, mivel ezek nem azonosíthatók az effajta elbeszélésmódban – a

¹⁴⁵ John Barth a vietnámi háborúval kapcsolatos nemzeti élményt a minimalista próza háttéréül szolgáló, hetvenes-nyolcvanas évek légkörét meghatározó tényezőként említi, amelyre több minimalista író művében „kibeszélhetetlen” traumaként referálnak a szereplők. In: Barth, John: Néhány szó a minimalizmusról. Nagyvilág, 1990/5. 739.

¹⁴⁶ Balcom, David: Short Cuts, Narrative Film and Hypertext. (2007. 10. 10.) (online) url: http://www.mindspring.com/~dbalcom/short_cuts.html

¹⁴⁷ A brief detour: by "classic Hollywood style," I refer to a more "traditional" narrative where one character, or maybe a few, are privileged with the most screen time. Questions asked by the text are almost always answered, usually answered "sensibly." The ending usually resolves the story's conflicts. There is usually only one main story, which progresses from beginning to end without serious detour. In addition, and perhaps most importantly, the filmmaking style does not draw attention to itself in classic Hollywood cinema. Camera movements, edits, and acting serve to push the story forward to an eventual resolution. The means of production are largely or entirely kept from the viewer. Ford.: „Egy rövid kitérő: a „klasszikus hollywoodi stílussal” arra a „tradicionálisabb” narratívára gondolok, ahol egy vagy néhány karaktert kitüntetnek a filmidő nagy részével. A történet által felvetett kérdések csaknem mindig megválaszoltatnak, általában „érzékletesen” válaszoltatnak meg. A befejezés rendszerint megoldja a sztori konfliktusait. Általában egy fő történetvonal van, amely töretlenül halad elejétől a végéig komolyabb kitérő nélkül. Továbbá, és talán a legfontosabbként, a filmgyártás stílusa nem vonja magára a figyelmet a klasszikus hollywoodi moziban. A kameramozgások, vágások, a színjátszás arra szolgál, hogy a történetet továbbblendítse a végkifejlet felé. A gyártás elemei többnyire vagy teljesen rejtve maradnak a néző előtt”. (ford. tőlem).

¹⁴⁸ Bordwell, 1996.

¹⁴⁹ A tanulmányban részletesen elemzi a film narratív sajátosságait, többnyire azokra a jellegzetességekre talál rá, amelyeket e fejezet is tartalmaz.

hollywoodi filmstílus reneszánszához sorolja. Balcom Robert Kolkert¹⁵⁰ idézve az altmani narratíva fent említett filmnyelvi sajátosságait az önreflexív jellegének tulajdonítja, amely arra szolgál, hogy a nézőt bevonja a történet megképződésének folyamatába, és sarkallja a rejtett asszociációk felfogására és játékba hozására. Az effajta történetészítés irodalmi mintáit az önreflexív és metafiktív próza jelenti. Balcom meglepő módon nem foglalkozik sem az önreflexivitás elméleti megközelítésével, sem konkrét példáival, továbbá a Carver-prózákat mint a filmszerkezet létrehozásának magától értetődő motivációját is figyelmen kívül hagyja. Megállapítja, hogy a film asszociáción alapuló jelentérendszer nem a klasszikus narratív film rendszere, hanem a hipertext struktúrájához áll közel.

Balcom a hipertext szabad, nyitott, választáson alapuló szerkezetét nem hasonlítani próbálja a *Short cuts* struktúrájához, inkább analogizál a hipertexttel. A film különböző narratív szintjein felkínált asszociációk nincsenek didaktikusan explicálva a néző számára, és nem járnak következményekkel, nem fejlődik ki belőlük logikus, leírható oksági viszony, mint egy fő történetszálat preferáló játékfilmnél. Balcom úgy értékeli a filmet, mint a *Mi lenne, ha..?* kérdésre nem választ kereső, hanem a válaszok és döntések közötti helyet felmutató, a lehetőségek széles skáláját felsorakoztató alkotást, amely ezzel a gesztussal kiemeli a nézőt a vizuális és térbeli töredékek és javaslatok közül. Balcom arra a következtetésre jut, amely megegyezik az önreflexivitás természetét leíró elméleti megközelítésekével. Balcom ugyan helyesen látja meg a klasszikus filmes történetmondással szembe helyezkedő elbeszélésmód „tüneteit”, azonban a hipertext-analógiát a filmre alkalmazva kihagyja gondolatmenetéből az általa is felismert önreflexivitás szerepének vizsgálatát. Altman rendezői stílusának legfontosabb eleme az önreflexió – az életműben meghatározó szerepű filmekben struktúraszervezőként van jelen: pl.: *Nashville*, *Mash*, *The Player*. A hipertexttel vont párhuzam Balcom saját bevallása szerint is több ponton megkérdőjelezhető – az általa példaként hozott hipertext alapozású irodalmi szöveg szerkezetét a befogadó

¹⁵⁰Kolker monográfiát írt Altman filmjeiről: Kolker, Robert Phillip. *A Cinema of Loneliness*. Second Edition. New York: Oxford University Press, 1988. Az említett idézet szövege: „Altman, more than any other American filmmaker, has insisted upon positioning the viewer within the process of narrative, requesting that she or he observe and comprehend the interacting details that cohere in sometimes non-directed ways. But cohere they must on some formal and contextual level, or narrative is impossible. If narrative is possible, then some basic meaning system is created”: Altman az összes amerikai filmkészítőnél jobban ragaszkodott a néző narratív folyamatban való pozícionálásához, elvárta, hogy a néző figyelje és értse meg az egymásra ható részleteket, amelyek néha nem irányítottan függnek össze egymással. De az összefüggésekre valamely formai vagy kontextuális szinten szükség van, máskülönben a narrativitás lehetetlen. Ha a narrativitás lehetetlen, akkor valamilyen alapvető jelentérendszer teremődik meg. Balcom (online)

tetszőlegesen terelheti több irányba, azonban ebben az esetben is állandóan döntést hoz, és mivel csak a meglévő narratív lehetőségek közül választhat, ezért a történet cselekményét továbbra is az események, nem pedig azok megképződése irányítja. Balcom az irodalmi példát gond nélkül alkalmazza a filmes narratívára, azonban az analogizálás felszínes marad.

Balcom gondolatmenetének felidézésére azért volt szükség, hogy feltárhassam az önreflexivitás szerepét az elbeszélismód-váltás folyamatában. Ez a folyamat az irodalomban és a filmművészetben egyaránt megvalósult. A narratológia-történetben prózafordulatként emlegetett váltás az elbeszélő és szerző, a tér- és időszervezés, hagyományos elbeszélői logika fogalmainak felülírását jelentette. Az elbeszélő szövegek szerkezetét a radikális nyelvfelfogás – a referencialitás megkérdőjelezése, majd elvetése – következtében újfajta logika alapján kezdték alakítani. A szerzőség inkább valamiféle beavatottságot jelent a posztmodern szövegben, az olvasó kitüntetett szerepet kap az értelmezésben, amely nem rekonstruáló, hanem konstruáló, majd dekonstruáló folyamattá válik. Az intertextualitás és önreflexivitás a szöveg struktúraszervező tényezőivé válnak. Az önreflexív szöveg témája a saját megképződése, a karakterek identitása összeolvad a szerző és az elbeszélő fogalmaival. Az idő és a tér gyakran a referenciális tér-idő fogalmakat aláásva keveredik az olvasó valóságával. A fikció ráébreszt a valóság fikcionalítására. Az olvasónak alkalmazkodnia kellett a prózafordulat eredményezte elbeszélismódváltáshoz. A kortárs szövegek értelmezéséhez többnyire irodalelméleti háttértudásra, nézőpontváltásra volt szükség. Az olvasók szocializációs folyamatának jele a népszerű irodalomban és filmekben is megjelenő, sémaként rögzülő önreflexiós gesztus. A befogadó „hozzászokott” a művészetben először kísérletként megjelenő önreflexióhoz. Hasonló folyamat játszódott le az intertextualitással kapcsolatban is. Amikor a narráció újfajta változatai bevezettek a köztudatba, még nemigen lehetett folyamatában szemlélni az elbeszélismód további alakulását. Az internet elterjedésével ismét egy új elbeszélismód, a hipertext jelenik meg, azonban ez a „történetsszöveg” – mint tágabb értelemben vett (intermediális meghatározottságú) szöveget létrehozó gesztus – már megtöri a homogén művészeti határokat is, és egymásba játssza a különféle médiumokat. A hipertext linkeken keresztül, tetszőleges „történetalakítása” nemcsak megkérdőjelezi, hanem teljesen el is mossa a referenciális és a virtuális közötti határokat. A jelen dolgozatban nem célom a hipertext-elmélet feldolgozása, csupán az azt megelőző elbeszélési módok narrációtörténeti szerepét érintem, amely a hipertext

létrejöttével is kapcsolatba hozható. Az önreflexív fikció – a filmes és irodalmi példákra egyaránt gondolok – megjelenése és kanonizációja, valamint az újfajta befogadói attitűd szocializációs folyamata szükségképpen előzte meg a hipertext megjelenését. A befogadó képessé vált a művek önreflexiós stratégiájának értelmezésére, amely ráirányította a figyelmét a megképződés folyamatára. A hipertext befogadójának abból a preszuppozícióból kell kiindulnia, hogy a történet – a hipertext esetében nem csupán történet képződik meg, hanem valamiféle szinopszisa a különböző médiumoknak, és ez maga válik történetté – létrehozása nem automatikus, és nem feltétlenül a szerző privilégiuma, hogy létrehozza, manipulálja a cselekményt. Az önreflexivitás megtapasztalása készítette föl a befogadót arra, hogy önmagát ne „passzív fogyasztóként”, hanem a jelentésképzés folyamatában értelmezőként és alkotóként határozza meg. A befogadó effajta „előképzettsége” szükséges a hipertext alkotó kezeléséhez. Ezért lényeges az elbeszéléstörténetnek az önreflexív elbeszélésmódokhoz kapcsolódó fázisát tanulmányozni. Altman egyike az önreflexivitás következetes alkalmazójának filmjeiben, így nem értek egyet Balcommal a hipertext-analógiát tekintve. Mindenesetre a hipertext nem indokolatlan felvetés a történetmesélés kontextualizált vizsgálatában, amennyiben egy lehetséges komplex, intermediális elbeszélési stratégiaként értelmezzük.

Altman rendezésében a Carver-témák az önreflexivitás segítségével úgy fogalmazódnak meg, mintha a befogadó mindig az epizódok között lenne. A jelenetek és a karakterek homogeneitása, lezáratlansága, az idő és a tér neutralizálása, diszkontinuitása eredményezi ezt a köztes állapotot, amelyben a nézőnek alkalma van a filmnyelv mindenfajta eszközével létrehozott asszociációk felfedezésére és továbbiak szabad konstruálására, azaz a szerzőségben való részvételre. Mindezt a carveri próza homogeneitásának és motivikusságának empatikus, felfedező interpretációja teszi lehetővé Altman számára.

A Carver-próza Altman által interpretált jellegzetességei

Abádi Nagy Zoltán szerint Raymond Carvert az észak-amerikai irodalom 70-es években bekövetkezett prózai hangnemváltásának úttörőjeként tartja számon az irodalomtörténet. A posztmodern próza kísérleti, fikcionalista jellegének ellensúlyozására született meg, és másfél évtizeden keresztül jól körülhatárolható írói csoportosulást – erre a realista próza története óta sem, valamint a minimalizmust

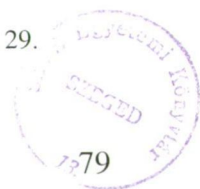
követően sem volt példa az észak-amerikai irodalomban – alkottak a gyakran a megnevezés ellen protestáló, mégis egységes esztétikai elveket követő szerzők¹⁵¹ – vélekedik Abádi Nagy Zoltán. A Carver-monográfiák – ld. Campbell, 1992, Runyon, 1992 – vitatják a minimalistákkal vont párhuzamot a szerző esetében. A Helikon A *minimalizmus* című számában közölt Carver-interjúban a szerző saját írásmódjára referálva utal a 60-as évek íróinak számára nehezen értelmezhető írásaira, és beszél saját írói módszeréről, amelynek egyik jellemzőjeként a költészethez közel álló sűrített stílust és a történetek krízisponthoz közeli kezdetét említi meg¹⁵². A Helikon tematikus számának egy másik írásában, a témát bevezető tanulmányban Bocsor Péter és Medgyes Tamás állást foglalnak a minimalizmus irányzatként való felfogásának kérdéséről. Saját nézőpontomhoz ez a megállapítás áll a legközelebb: „...Abádi Nagy Zoltán is elismeri, hogy az általános kijelentések hamis képet festhetnek bizonyos szövegekről, szerzőkről, és helyesebb minimalizmusokról, az amerikai minimalista próza variációiról beszélni. Ennek jegyében e tanulmány a minimalizmust mint az irodalmi új-realizmus részhalmozát, a (hiper)realista retorikai stratégiákkal dolgozó legújabb posztmodern prózát tárgyalja”¹⁵³.

John Barth *Néhány szó a minimalizmusról* című írásában még szélesebb értelemben használja a minimalizmus terminusát, és elemzi, hogy az irodalomtörténet mely pontjain használható a – szerző által *A kevesebb több* kijelentéssel egyenértékűnek tartott – kifejezés egyes írói megnyilatkozási módokra. Érvel a minimalizmus korszakonkénti periodikus megjelenésének szükségessége mellett, mivel a művészi redukció társulhat a megtisztulással, a kifejezés tisztaságának visszatérésével egy-egy korszak ellenreakciójaként. A 70-es évek rövidprózájára némileg pejoratív értelemben használja a terminust, és a leegyszerűsített nyelv és téma megjelenésének okaiként többek között az irányzathoz tartozó írók személyes körülményeit – némelyikük rossz anyagi és családi helyzetét – valamint az olvasás- és íráskészség össznépi hanyatlását – beleértve a hiányos iskolai szocializációt és a kultúra populista audiovizualizálódását – említi. Barth – noha finomítani igyekszik álláspontját – hiányolja ebből a prózából az intellektust, és nem elfogulatlanul saját írónemzedékének példájával ellenpontozza

¹⁵¹ Abádi Nagy Zoltán tanulmánykötetében a hetvenes és a nyolcvanas évekhez tartozó szerzőket első és második hullámba tartozókra osztja. 70-es évek: Raymond Carver, Ann Beattie, Frederick Barthelme, Joy Williams, Bobbie Ann Mason, Jayne Anne Phillips, Richard Ford, Mary Robison. Nyolcvanas évek: Tobias Wolff, Elizabeth Tallent, David Leavitt, Jay McInerney, Bret Easton Ellis. Határesetként tárgyalja: Aice Adams-et és Toby Olson-t. Mint minden más irányzatba sorolás esetében, így Abádinál sem kerülhető el bizonyos fokú általánosítás.

¹⁵² Schumacher, Michael: *Tűz után tűzbe* – beszélgetés Raymond Carverrel. Helikon, 2003. 1-2. 29.

¹⁵³ Bocsor Péter–Medgyes Tamás: *Az amerikai minimalizmus*. Helikon, 2003, 1-2. 5.



véleményét¹⁵⁴. Bár a minimalizmus kapcsán megfogalmazódott eltérő vélemények alapján a 70-es, 80-as évek rövidprózájának egységes irányzatként kezelése problematikusnak tűnhet, Carver – mivel az elemzők egységesen e korszak első képviselői közé sorolják – saját, újító és egyedi hangjának tekinthető a novelláiban megmutatkozó narrációs stílus és témaválasztás. Ezen a helyen Carver prózájának azokat a jellegzetességeit mutatom be az Abádi-tanulmánykötet segítségével, amelyek motiválhatták Altmant a film rendezésekor abban, hogy ne csupán adaptáljon egy irodalmi szöveget, hanem megteremtse a választott irodalmi alkotás sajátos esztétikai horizontjának és elbeszélésmódjának méltó filmes variánsát. Nem célozom kimerítően vázolni a minimalista mű jellegzetességeit és irodalmi példáit, ezért Abádi kötetének fejezeteiből, valamint a két Carver-monográfiára támaszkodva szemezgetek inkább a fókuszba helyezve a filmes rendezés narrációs jellemzőinek a carveri narratívával egybecsengő pontjait.

A minimalista író - Abádi szóhasználatával¹⁵⁵ - privatizálja a világképét, azaz kizárja a nagyközösségeket a fikcióból. A történetek az egyén magánproblémáit tematizálják, nem történik utalás a társadalmi, politikai, történelmi kontextusra, egyszerűen nincs is ilyen. A művészet demisztifikálását célozza meg a minimalista írásmű; nyelvezete, fikcionális meghatározottsága, szereplőinek konfliktusai visszatérnek az úgynevezett mindennapi élethez. A magánéleti konfliktusok mikrovilágába visszahúzódó karakterek jelenléte a carveri próza egyik olyan jellegzetessége, amelyet Altman a fent említett saját változtatásokkal élve ugyan, mégis érzékletesen mutat be, és látszani enged a vásznon is. A kamera kompozíciói, a személyes terekre, szereplőkre korlátozott plánok alkalmazása támasztja ezt alá a filmben. A karakterek magánéleti problémáinak mikrokörnyezete még abban az altmani felfogásban sem sérül, amely a véletlen találkozások mentén szerveződő fikciót részesíti előnyben, mivel a szereplők találkozásaiából nem következnek epizódokon átívelő, cselekményformáló események. Carver *They're not your husband* (Nem ők a te férjed) című novellájának két hőse, a pincérnő és a férje éppoly beszűkült, saját problémáikba – fogyás, alkoholizmus, egymás iránti érdektelenség, érzelemmentesség, kapcsolati és kommunikációs hiátus - menekülő karakterek, akárcsak a Lily Tomlin és Tom Waits alakította pár a büfében, majd a lakóautóban.

¹⁵⁴ Barth, John: *Néhány szó a minimalizmusról*. Nagyvilág, 1990/5., 736-741.

¹⁵⁵ Abádi – 1994, 221.

A következő jellegzetesség a karakterek jellemformálását érinti. A carveri jellemekre is igaz Abádinak a „*redukált jellem*” megfogalmazása, amelynek különböző variációit különíti el: a következményes, a fenomenológiai, az artikulációképtelen és az érzéstelenített ént¹⁵⁶. A redukált jellem nem csökkent értékű, legalábbis nem mindegyik említett típus esetében. A narratíva nem ábrázolja a szituációkat és a karakterek reakcióit kiváltó előzményeket, így az olvasó már csak valamilyen, ismeretlen okok által motivált következménnyel szembesül a történetekben¹⁵⁷, amelyet általában a szereplők magatartásából és nem a kommentárjaikból szűrhet le. A fejezet elején idézett campbelli jellemleírás hasonló következtetése Runyon novellákon átívelő karakter- és motívumvizsgálatában bontakozik ki. Ő – mint korábban utaltam rá, a két monográfusnak eltérő a nézőpontja a Carver-próza feldolgozásakor – világít rá arra, hogy a különböző történetek szereplőinek sorsa összefonódik a tárgyi motívumok szimbólumokká növekvő jelentése által: olykor kioltják, olykor felerősítik egymást a novellák szereplőinek fiktív sorsai, néha pedig fokozatiság figyelhető meg közöttük, azonban mindezek rejtett összefüggések, amelyek a motívumok és szimbólumok előfordulásának vizsgálatával, azaz a minimalista képhasználat jellegzetességeinek elemzésével lesznek átláthatóbbak. A jellemek tekintetében a redukció azt is jelenti, hogy meglehetősen egyoldalúan ismeri meg az olvasó a szereplőket. A mű sejteti, hogy nem mentális, vagy egyéb értelemben korlátozottak a szereplők; hogy van, lehet más oldaluk is, mint ami a történetben felszínre jön, de mindez az adott szituációban kimarad a részletezésből. A filmben megjelenő Carver-történetek nagy részének hőseit Abádi jellemtipológiájának következményes, artikulációképtelen és érzéstelenített énjei közé sorolom. A következményes én – mint például a *Neighbors* (Szomszédok) című novella házaspárja, akik saját elveszített boldogságukat barátaik üresen maradt lakásának sajátos „felfedezésében” próbálják visszanyerni – furcsa magatartása, szokásai, cselekedetei miatt az olvasóban redukált jellemként csapódhat le, mivel nincsenek kifejtve magatartásának motivációi. Az artikulációképtelen és érzéstelenített én esetében valóban jellemző némi jellembeli redukáltság is a karakterekre, azonban ez mindig valamilyen rejtett vagy sejtett trauma, esemény következménye. A *They're not your husband* pincérnőjének férje az érzéstelenített ént testesíti meg, számára az alkohol

¹⁵⁶ Uő. 226-238.

¹⁵⁷ Abádinak a következményes jellemre vonatkozó, Michael Gorrat, Carver egyik elemzőjét idéző megjegyzése említést érdemlően találó: „A carveri jellem „minden választásán túl van, sokkal azelőtt, hogy a sztori elkezdődik” in: *Laughter and Bloodshed. The Hudson Review*, 37. évf., 1. (1984 tavasz). Abádi – 229.

a tudat tompításának eszköze. A *Tell the women, we're going* férjei artikulációképtelenek: érzelmi kifejezőképtelenségük következtében egyikük brutális gyilkossá, másikuk voyeur bűntársá redukálódik a történet végére. Altman e jellemtípusok megjelenítésére is talál eszközöket: bár homogénnek látszik a szereplők közege, némelyikükre igaz az érzelmi közlés képességének hiánya: pl. a férj érzelmileg tehetetlen feleségének félrelépését hallgatva: *Will you please be quiet, please!?*; Tom Waits remekül alakítja az alkoholizmus által érzéstelenített sofőrt (*They're not your husband*), következményes jellem a tévébemondó (*A small good thing*), akinek még balasettet szenvedett fia életében felöltik a fejében a gondolat, hogy tulajdonképpen megszűnt számára a boldog világ – noha még elvileg van remény fia visszatérésére a kómából. Ezt a jellemtulajdonságot helyezi a fókuszba Altman montázsa a bemondóval: amikor egy másik epizódban – ahol a férj elvált, kikapós neje lakásában bosszútól fűtve őrzöngve tör-zúz – a képmélységet segítségül hívva mellékszereplőként őt láthatjuk a bekapcsolt tévé műsorán, amint Szent Terézről olvas fel – mellesleg Carver egyik írását olvassa. A következményes ember tetteinek motivációi itt csak a kontextusból derülnek ki, visszatekintve a szereplők közötti kapcsolatra: a bemondó még nem is értesült fia haláláról, amikor a tv-ben szerepel ezzel az érzelgős monológgal, sorsa azonban már ebben a jelenetben párhuzamba vonható az epizódban szereplő férfiével, aki elveszítette a feleségét és a gyerekeit. Altman rendezése érzékeny és fogékony a redukált jellemek megjelenítésére, és ennek érdekében mozgósítja filmnyelvi eszköztárát is, amellyel szerencsésen találja meg az összhangot a novellák karaktereivel. A jellemek bemutatását segíti a carveri képhasználat. Nem lehet különválasztani a jellemeket a minimalista képalkotás jellegétől és a tér- és időkezelésétől, mivel a korlátozott nyelvi regiszterben mindenfajta diegetikus elem súlyozott poétikai funkcióval is bír, és a redukált jellemű karakterek hiányzó motivációját kompenzálja.

A minimalista képalkotást Abádi a metonimikus képkapcsolatok túlsúlyával jellemzi. A metonimikus viszony eredményeképpen a kontextus szó szerinti részleteit szimbólummá bonyolítja a szerző¹⁵⁸. Carver képkezelésében valóban tettenérhető a jelenidejűsítés és a motivikus, szimbolikus képalkotás: a színszimbolika használata a karakterek jellemének árnyalására szolgál a *Small good thing*-ben (Egy kis jó), valamint a minimalistákra jellemző állatszimbolika is megjelenik a Carver-novellákban (*Molly*

¹⁵⁸ Abádi – 1994. 342.: Abádi Lodge-t idézi ennél a megállapításnál: Lodge, David: *The Modes of Modern Writing – Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Ithaca, N.Y., Cornell, 1977. 113.

and Jarry and Sam). A minimalista írásmód a szimbolizáció és motivikusság tekintetében egyedi jellegét azáltal nyeri el, hogy szinte exponenciálisan¹⁵⁹ megtöbbszörözi, megsokasítja a szimbólumok és motívumok jelentésszintjeit. Abádi kétfajta működést különít el a többszörözés módszerében: a jelentéstöbbszöröző képet és a képtöbbszöröző jelentést. Az előbbire példa a *Vitamins* című novellában a vitamin, amivel a feleség, Patti házal. Egyedül ő szedi a vitaminokat, így saját vásárlójává válik, azonban az ő életére sem a vásárlás, sem a vitaminfogyasztás nem megoldás. A vitamin szimbólummá tágul: saját életének és férjével való kapcsolatának elégtelenségét hordozza¹⁶⁰, azonban nem azonosítható magával a problémával – nem metaforizálódik a kép. A vitamin jelentéssűrítő képpé szélesedik, mivel szimbolikus jelentése a vevőkörre is kiterjed: a vitaminok senkinek sem kellene, pedig tél van és járványidőszak, a fogyasztásuk hiánya jellemzi Patti környezetét, ami az emberek normálistól eltérő magatartására utal¹⁶¹. Patti munkatársainak életéről is tudósít a vitamin, hiszen ők is ezzel foglalkoznak, de sorra kilépnek ebből a munkakörből. A vitamin megtöbbszörözött jelentésének értelmezésével az olvasó oly

¹⁵⁹ Abádi - 349.

¹⁶⁰ „...I'm sick as hell myself.” (Patti)

„What's wrong, honey?” I put the drinks on the table and sat down. She went on like I hadn't said anything. Maybe I hadn't. „I'm my only costumer,” she said. „I think taking all these vitamins is doing something to my skin. Does my skin look ok to you? Can a person get overdosed on vitamins?...”

„Honey,” I said.

Patti said, „You don't care if I take vitamins. That's the point. You don't care about anything....” „...I'm asleep on my feet,” she said. She said, „Vitamins. That's all there is anymore.” In: Carver, Raymond:

Where am I calling from. Selected stories. The Harvill Press, London, 1995., 204-205.

Ford.: „...Én is baromi beteg vagyok. (Patti)

-Mi bajod, drágám? Letettem az italokat az asztalra, és leültem. De ő csak folytatta, mintha nem mondtam volna semmit. Talán tényleg nem is mondtam.

-Én vagyok az egyetlen vevőm – mondta. – Azt hiszem, ez a vitaminzabálás kezdi tönkretenni a bőrömet. Szerinted rendben van a bőröm? Létezik egyáltalán olyan, hogy vitamin-túladagolás? ...

-Drágám - mondtam.

Patti erre azt mondta: - Törödsz is te vele, hogy szedek-e vitamint vagy sem! Nem. Ez a nagy helyzet. Te semmivel sem törödsz. ...Állva el tudnék aludni – mondta. – Vitaminok. Mintha más már nem is létezne.” in: Carver, Raymond: Nem ők a te férjed. Elbeszélések. Kalligram, Pozsony, 1997., 121. (ford. Rupp Anikó)

¹⁶¹ „Nobody's selling vitamins,” Patti said. She picked up her glass. But it was empty. „Nobody's buying vitamins. That's what I'm telling you. Didn't you hear me?” ...Middle of winter, people sick all over the state, people dying, and nobody thinks they need vitamins.” Carver – 1995., 204.

„- Nem lehet eladni a vitamint – mondta Patti. Felemelte a poharát. De üres volt. – Nincs rá vevő. Erről beszélek neked. Figyeltél egyáltalán? ... Itt a tél közepe, az egész állam tele van betegekkel meghaldoklókkal, és senkinek sem jut eszébe vitamint szedni.” Carver – 1997., 120-121. (ford. Rupp Anikó)

A magyar fordításból sajnálatos, hogy kimaradt a fenti idézet első mondata, a „*Senki sem ad el vitamint*”, mivel az asszony férjével szembeni elégedetlensége mellett azt is tükrözi ez az elhibázott igehasználat (az „*elad*” szót használja a „*vesz*” helyett), hogy önmagával is, a saját sorsával is elégedetlen a nő, nemcsak a kapcsolatával. Carver prózájában minden szónak mérnöki pontossággal megszerkesztett helye és funkciója van, ezért hiba figyelmen kívül hagyni egy ilyen sort, és kihagyni a fordításból. Ráadásul a vitaminnal, mint a szimbolikus képrendszer csomópontjával kapcsolatos mondatoknak mind súlyozott szerepe van ebben a novellában.

módon kap segítséget a redukált jellemek helyzetének megértéséhez, hogy a fikció részeként, diegetikus elemként funkcionáló részlet többletjelentései rendelkezésre állnak, amelyekből a mélyebb jelentés tetszőlegesen létrehozható, ugyanakkor a történet redukált jellemei, hiátusai a felszínen csupán korlátozott, mégis látszólag értelmezhető jelentést képeznek. Altman önreflexív képtársításaival mesterien alkalmazza filmre a carveri rejtett szimbólumok működésmódját. A rendező célja túlmutat az írásokban szó szerint megjelenő képek adaptációján. Az epizódokban megteremti saját diegetikus elemeit – néha megmásítva az eredeti történetet –, ugyanakkor módszere Carverének filmes átirataként értelmezhető. Ilyen szimbólum Altmannál a *So much water so close to home* esetében a víz és a horgászok által kifogott *halak*, amely képek visszatérnek más epizódokban is – például az orvos és felesége a barátaikkal elköltött vacsorát ugyanezekből a halakból tálalták volna fel, de odaégett a vacsora, majd vigaszképpen a pezsgőfürdőben folytatják az estét; a maszkmester felesége az akváriumi halaktól van lenyűgözve stb. –, azonban a rendező képes megteremteni a képi asszociációkkal e szimbólumok epizódok közötti, kontextualizált variánsait is, amelyekkel szintén egy carveri jellegzetességre, a köteteken belüli motivikus kompozícióra utal. Altmannál ezek a szimbolikus leképezések szintén választhatóak a néző számára. A történet úgy is nézhető, hogy a befogadó nem vesz tudomást a képi ismétlődések jelentéséről, azonban ekkor – csakúgy, mint a novellák szimbolizációt figyelmen kívül hagyó olvasásával elérhető korlátozott jelentésszint esetében – eseménynélkülinek, vontatottnak kezdi érezni a cselekményt – tekintettel a több mint háromórás játékidőre –, mivel nem veszi észre, hogy a „valódi cselekményt” az a bizonyos másodlagos asszociációs szint rejtí magában.

A képtöbbszöröző jelentés példajaként talán az *A small good thing* (Egy kis jó) motívumait említhetném. A tévébemondó fiának halála a boldogságteli korszak végét jelenti a család számára. A boldogság elvesztésének különböző árnyalatait, az érzelmi fázisok hullámválását fogalmazzák meg a novellában használt, szimbolikussá olvasható elemek: a család neve *Weiss* (fehér), ugyanakkor a nő nem Anna, hanem *Ann*. A keresztnévéből hiányzik a harmonikus tükörszimmetria, ez a diszharmonikusság a rá váró fájdalom előjeleként értelmezhető. A kisfiú megrendelt születésnap *tortája* később a halálát okozó baleset napján át nem vett torta lesz. A baleset utáni önkéntelen, *sziklára mászó mozdulatok* a boldogság elérhetetlenségét szimbolizálják, előre jelzik a baleset tragikus kimenetelét. A baleset után nem beszélt a gyerek a barátjával, azonban anyjának elmondja a történeteket, mintha magyarázatot adna a bekövetkező

szerencsétlenségre, mintha előre jelezné, megokolná halálát. A gyerek érzi a bajt, hiszen társával nem osztja meg, csak az anyjával közli a történeteket. A történet további részei már a boldogtalanságba süllyedést dokumentálják: az anya találkozik egy sorstárssal, egy másik haldokló gyerek anyjával a kórházban. A férj készül a legrosszabbra, egyedül szeretne maradni, hazaküldi feleségét. A feleséget zaklató, csökönyös és ijesztő telefonok nem az elfelejtett tortáról, hanem Scottyról, a kisfiúról szólnak. A kórházban Ann kinéz a *parkolóba*, és az elinduló autóba képzeleli magát, ugyanakkor már tudja, szembesül vele, hogy valami rettenetes és új veszi kezdetét, amint ismét a parkolóba ér. A férje felébred, és mellé áll, már ketten bámulják a parkolót, ahová már csak a fiuk halála után jutnak el újra. Miután a kisfiú meghal, az orvos kíséri ki őket a kórházból, de Ann megtorpan az ajtóban, mielőtt a parkolóba kilépne, nem akarja ott hagyni a fiát. A konfliktus a *cukrásszal* valójában már a gyász első lépése a boldogtalanság elfogadásának folyamatában. A tehetetlenség a cukrász iránti haragban, a helyzet elfogadása a cukrász figyelmességének elfogadásában teljesedik be. A novella motívumai változatok egy témára, a boldogság elvesztésére, és a történet a léleknek ebben a folyamatban leírt útját, rezdüléseit mutatja be szimbolikus síkon. Nem a fiú halálának, hanem a szülők gyermekük halálával történő szembenezésének története rajzolódik ki a képtöbbszöröző jelentés szintjén. Altman úgy oldja meg ennek a típusú képiségnek a transzformációját, hogy filmjének központi jelentéseként az esetlegességet, az életesemények, döntések viszonylagosságát, a „*mi lenne, ha-feltevést*” sugallja, amelyet az epizódok véletlenszerű összekapcsolásaival, a szereplők jelentés nélküli összefutásával, a kép- és hangsáv jelenetek közötti átúsztatásával újra meg újra, különböző változatokban tematizál. Altman ezúttal a filmszerkezet makroszintjén, nem pedig epizód szinten gondolkozik erről a képfajtáról, amelyhez Carver sajátos időkezelése, az állandó jelen idő megteremtése segíti hozzá.

A novellák többségének cselekménye semmilyen időbeli koordinátához, előző vagy következő eseményhez nem köthető. A következményes jellemek éppen aktuális állapotát mérheti fel az olvasó a szövegekben, az előzőleg megtörtént események hatását hordozzák sorsukon a szereplők, azonban az nem lényeges, hogy ezek mikor történtek, sőt az sem, hogy konkrétan mik voltak ezek. Távlati megoldásokat, célokat sem keresnek a szereplők a helyzetekből. A *Vitamin*ban például szó esik ugyan arról, hogy Patti, a vitaminügynök munkatársai kilépésük után Portlandbe készülnek új életet kezdeni, azonban a főszereplők szempontjából mellékes, hogy mi lesz a sorsuk. A *So much water so close to home* házastársainak kapcsolatára hatással van a férj késlekedő

beszámolója a horgászás közben talált holttestről, azonban nem a házasság jövőbeli alakulása, hanem a feleség lelki vívódása és férje értetlen, empátia nélküli viselkedése van a középpontban. A *Will you please be quiet, please!?* című novella férfi főszereplője felesége hűtlenségének következményeit szenved végig, a cselekmény nem a házasságról hozott döntésig, a probléma megoldásáig jut el, hanem végigkísér a férj önsajnálaton, dühön, csalódottságon keresztül a bizalom elvesztéséig vezető lelki útján. Altman kihasználta az időn kívül helyezett cselekmény lehetőségét, és részben a filmötlet megvalósíthatóságának biztosítékát látta az írott történetek idővonatkozásának felfüggesztésében - így születethetett meg végül a több novella cselekményéből összeszőtt, laza narratív struktúra -, részben pedig az egyes epizódokon belül működő diegetikus elemek szimbólumokként való működtetését könnyítette meg a számára, mivel a tárgyaknak nem kellett szükségszerűen cselekményalakító szerepet játszaniuk a filmnarratívában. Abádi megállapítása a minimalista írásmód tárgykezeléséről egybeesik ezzel az altmani megoldással: „a minimalista író odateszi a tárgyat és nem leírja”¹⁶². A tér és a tárgyak analogikussá válnak a jellemmel, szimbolizálják a következményes sorsokat. A film kiragadja a szereplőket a carveri környezetből, és Hollywoodba helyezi, azonban a figurák megőrzik függetlenségüket a tértől és időtől. A *Short cuts* kerete – Los Angeleszt szűnyoginvázió sújtja, és a szereplők ebben a városban élik mindennapjaikat – szintén szimbolikussá válik. A jellemek sorsa annyira fonódik össze, találkozásuk annyira esetleges, mint ahogy nem reflektálnak arra sem, hogy ugyanabban a városban, ugyanattól a környezeti csapástól szenvednek, és egymásnak sorstársai. Ez a laza, látszólag funkciótlan keret – a szűnyogirtó helikopterek megjelenése a város felett – a film kulcsproblémáját, *a mi lenne, ha?* kérdés feltevését hivatott szimbolizálni. A Carver-próza által alkalmazott képek megsokszorozódása egyszerre több funkciót tölt be: a képsokszorozás és a többjelentésség a neutralizált térben és a felfüggesztett időben rejtett módon válik sokszínű szimbolizációvá.

Abádi különböző funciókat¹⁶³ rendel a minimalista képi exponencialitáshoz. Az elemző azt a jelleget próbálja érzékeltetni a funciók elkülönítésével - amely egyben a carveri képalkotás sajátja is, és amely hozzásegíthette Altmant a filmes narrációban a jellemformálás irodalmi mintáinak képre alkalmazásához – hogy a következményes jellemek által formált sorsokat a diegézis konkrét, szimbólumokká és motívumokká avatott részleteinek jelentéshálójában értelmezve lehet befogadni. A jelen kontextusban

¹⁶² Abádi – 1994. 331.

¹⁶³ Értelmező, elliptikus, eszközgenezisű és kompozíciós exponencialitásról ír. Abádi – 1994. 350-363.

– bár nagyon érdekes, hogy a képsokszorozás milyen „feladatokat” tud betölteni az egyes szövegekben – a különböző, elméletileg különválasztott funkciók elemzése nem árnyalja tovább a carveri képalkotás és az altmani rendezés összefüggéseit, ezért ezek részletes elemzésére nem térek ki, annál is inkább, mivel a fenti elemzésben több konkrét, a filmben is feldolgozott szöveg kapcsán részletesen elemeztem a képiség aktuálisan betöltött funkcióit. Véleményem szerint Abádi rendszerezése szükségszerűen típusokba erőlteti a képiség exponencialitásának funkcióit, azonban az elemző részletezés során tapasztaltakból az tűnik ki számomra, hogy gyakran sokoldalú, egyszerre több funkciót is betöltő képekkel találkozhat az olvasó, és a funkciók gyakran átfedik egymást. A fenti elemzésem alapján megkockáztatom, hogy a kompozíciós, az eszközzenezisű és az elliptikus funkciók egyszerre vannak jelen ugyanannál a képtöbbszöröző narratívánál.

A Carver-próza „utóélete”

A képalkotás filmre adaptálása önreflexív formában valósul meg a *Short cuts*-ban. A képek cselekményszövésszerű passzivitása ösztönzi a nézőt, hogy asszociatív jelentésekkel ruházza fel a különböző diegetikus elemeket. Altman önreflexív technikája megengedi, hogy a novellák között is létező kifejtetlen asszociatív viszonyt felfedje, és a történetek szereplőinek véletlen találkozásai révén a különálló epizódokat laza kapcsolatba hozza. Carver írói stílusára nem jellemző az önreflexió. Abádi kifejti, hogy a minimalista próza a posztmodern fikcionalizált szövegeitől elsősorban a metafikcionalitás *odahagyásában* tér el¹⁶⁴. Az effajta mű lemond a szövegek átmetaforizált, írói önreflexióba menekülő, misztikus jellegéről, és a posztmodern világtérzésre adott másfajta feleletet: a nagyszerű elhagyását, a minimalizált én belső világát választja. Bocsor és Medgyes ezt a belső világot eleve fikcionalizált, valóságreferenciával nem rendelkező, hiperreális valóságként jellemzi: „A minimalista próza, és általában a hiperrealista stratégiákkal dolgozó posztmodern szöveg jellemző, és talán a legjobban a szimulákrum fogalmával leírható jelensége, hogy a valóság kritériumait olyan jelölőstruktúrák határozzák meg, amelyek éppen azt fedik le, ahol a valóságnak lennie kellene. A minimalizmus szövegeiben megjelenő társadalmi rétegeknek éppen az a különlegessége, hogy csak saját reprezentációikban léteznek, a médiák által konstruált szimulációban, a magazinokban, a televízióban stb. Erről a

¹⁶⁴ Abádi – 1994. 224.

hiányról azonban nem bizonyosodhat meg az olvasó, ahogy a beszélő sem, hiszen a jelölés éppen ezt takarja el, vagyis önmagában is a valóság nem-létét jelenti, miközben szociológiai tablót fest (még hozzá részletesen és pontosan) e valóság legjellemzőbb pillanatairól”.¹⁶⁵A posztmodern kérdésfeltevéseire adott minimalista válasz kiindulópontként fogadja el a reprezentáció relativizálódását, és a valóság felszámolódását, ezért nincs igénye az erre történő reflexióra. A szimuláció legjellemzőbb terepének, a média különböző reprezentációinak sokszorozott megjelenése azonban Carver szövegeiben – eltérően az irányzat későbbi, nyolcvanas években publikáló szerzőinek szövegeitől – nem jellemző. Az író novelláiban a szimulákrum uralta, történelem vége utáni korszakban élő ember cselekvésképtelenségének változatos formái a felszíni erodált nyelvhasználat mögött rejlő szimbolikus olvasatban fejeződnek ki.

Abból a posztmodern belátásból, hogy a valóság totalizálhatatlan, beletörődő, ideológiákat közönyösen figyelmen kívül hagyó, ugyanakkor morális normákat alapul vevő, e tekintetben konzervatív irodalom születik. Az iróniát a humor váltja fel, a nevetés azonban nem gúnyból fakad¹⁶⁶. Altman viszont iróniával nyúl a novellák cselekményéhez, és ez nem arat osztatlan lelkesedést a kritikusok körében¹⁶⁷. Tess Gallagher, Carver özvegye ugyanakkor elfogadta és méltatta Altman feldolgozását, bár Carver iróniától való tartózkodását ő is hangsúlyozta Altman hangvételével szemben¹⁶⁸. Gallagher különbözőnek tartja a két művész hozzáállását a karakterekhez is. Carvernél mélyebb empátiát lát megvalósulni, a szereplők szenvedésének belső dinamikája aprólékosabb, árnyaltabb, míg Altmannál a társadalmi érzékenység érezhetőbb. Tartózkodik az összehasonlításától, azonban végső soron reménykedik abban, hogy a film közelebb hozza Carvert a befogadókhoz, és többen is olvassák majd a szövegeket. Gallagher észreveszi¹⁶⁹ a filmben rejlő lehetőséget, amely a választás esetlegességének

¹⁶⁵ Bocsor–Medgyes, 2003. 6.

¹⁶⁶ Abádi – 1994. 365.

¹⁶⁷ A negatív kritikák: Id.: Cunningham, Daniel Mudie: Beyond Natural Color. url: <http://www.popmatters.com/film/reviews/s/short-cuts-criterion-dvd.shtml>
Coles, Robert: Compassion From Carver, Male Swagger From Altman. New York Times, 1993. Október 17.,
url: <http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver-altman.html>

¹⁶⁸ Reimagining Raymond Carver on Film: A Talk With Robert Altman and Tess Gallagher, by Robert Stuart. url: <http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver-altman2.html>

¹⁶⁹ „Do you think one of the things that might come out of this film is that more people will start reading Ray Carver?

Gallagher: I hope they are going to discover the great richness in Ray's work. And the interiors are going to stand out a lot more

hangsúlyozásával ráirányítja a novellák újfajta, a történetek mögötti szimbolikus síkot feltáró értelmezési módjára a nézők figyelmét.

Altman a novellák filmre alkalmazásakor Carver karaktereinek hasonlósága, az írói világ kohéziója segíti hozzá az önreflexív narrációs technika használatához a filmben. Altman stiláris eszköztárának alapelemei közé tartozik az önreflexió, számos más filmjében hasonló eszközökkel nyúl különböző, rendkívül sokszínű témájához. A *Játékos* a hollywoodi filmipar berkein belül játszódó, a filmvilágot önjelentéssel és kritikával tematizáló játékfimje. A *Pret-a-porté* a divatszakmára reflektál szintén önreflexív narratívával, a *Mash* az amerikai katonák vietnámi háborúban betöltött szerepét elemzi görbe tükörben, ironizáló önreflexív kerettel.

A Carver-novellák filmes értelmezése az önreflexió segítségével arra a novellák közötti motivikus kapcsolatra mutat rá, amely Carver egyik monográfiája, Runyon szerint is a legfontosabb, a prózát meghatározó jellegzetesség. Az író önreflexió helyett motivikus síkra tereli az alapvető, az értelmezést meghatározó nyelvi jelentésképzést, és egy novellák cselekményén túlmutató, rejtett metanarratívát generál. Prózája sekélyes, értelemszegény és színtelen lenne a jelentéstöbbszöröző képhasználat nélkül, következésképp a befogadáskor kulcsfontosságú a működés felfedezése. Altman Carver érzékeny és alapos olvasójaként erre fókuszál a prózából született, saját filmes interpretációjában.

A hagyományos, irodalmi művek cselekményét felhasználó filmekkel ellentétben a *Short cuts* nem csupán adaptál: részben megmásítja ugyan a történeteket, mindezt azonban az általa pretextusként felfogott Carver-szövegek interpretációjaként lehet értékelni, mivel a két műalkotás között nem transzformáció történik, hanem viszonyreláció áll fenn. Nem célja csorbítani a novellák esztétikumát, inkább egy másik médium segítségével oly módon ad hozzá azok értelmezhetőségéhez, hogy reflektál a két mű lehetséges intermediális relációjára. A film a megjelenésével óhatatlanul hozzákapcsolódik a Carver-próza értelmezéséhez, és bár az irodalomkritikusok körében

in the stories because so much of the film is action. Now they're going to go inside in a new way. They're going to take a story like "So Much Water So Close to Home" and wonder about those choices." –

Gondolja, hogy ennek a filmnek az egyik hozadéka az lesz, hogy több ember kezd majd Ray Carvert olvasni?

Remélem, fel fogják fedezni a Ray munkájában rejlő hatalmas gazdagságot. És a belső dolgok sokkal jobban felszínre jönnek majd a történetekben, hiszen a filmnek olyan nagy része akció. Most máshogy fognak belemélyedni. Vesznek például egy olyan történetet, mint az *Annyi sok víz ilyen közel*, és el fognak tűnődni azokon a bizonyos választási lehetőségeken. (ford.: tölem) url: <http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver-altman2.html>

nem lett népszerű a *Short cuts*, mégis felkavarja és módosítja a novellák addigi értékelését. Figyelemre méltó, hogy Carver filmben felhasznált novelláit és versét kiadták nyomtatásban *Short cuts*¹⁷⁰ címmel, így a filmnézőknek – még független filmes alkotásnál mérhető csekélyebb nézőszám esetén is – az olvasókénál szélesebb táborát érte el ez a rövidpróza – egyfajta szubjektív válogatáskötetként. A válogatáskötetről kritika¹⁷¹ is megjelent az interneten, valamint kritikai összehasonlító elemzések születtek a filmről és a novellákról. Az ausztráliai filmintézet konferenciát¹⁷² is rendezett Altman filmje és Carver novellái kapcsán, ahol több, a film megjelenését követően rendezett, Carver-novellát adaptáló rövid játékfilmet is bemutattak. Megjegyzendő, hogy Carver életműve a mai napig töretlenül népszerű mint filmtéma, a *Short cuts* óta csaknem minden évben feldolgozták¹⁷³ egy-egy írását. Az Altmanéhoz hasonló, írói életművön átívelő rendezéssel azonban 1993 óta nem találkozhattak a nézők. A *Short cuts* olvasatomban azért érdemel hosszabb összehasonlító elemzést, mivel Carver szövegeinek befogadását és rejtett összefüggéseket feltáró értelmezését gazdagítja.

Carver két említett monográfiájának nézőpontkülönbségét, amelynek tétje a novellák rejtett motivikus olvasatának felismerése volt, alátámasztja a filmes értelmezés, és ráirányítja ennek az interpretációnak a lehetőségére a néző figyelmét, a film megtekintése ily' módon befolyásolja a befogadó Carver-olvasatát, ugyanakkor a próza esztétikuma nem csorbul a filmes értelmezése által. Altman *Short cuts* című játékfilmje egyik példája a filmes önreflexió visszahatásának az irodalmi elődjére.

¹⁷⁰ *Short cuts*. Selected stories by Raymond Carver. Vintage Contemporaries. 1993.

¹⁷¹ *Review of Short Cuts, by Raymond Carver* by Dan Schneider, 11/25/05, (online), (2007. 10. 25.), url: <http://www.cosmoetica.com/B270-DES210.htm>

¹⁷² *Focus on Robert Altman & Raymond Carver*. Presented in association with the The Age Melbourne Writers' Festival. Curated by Roberta Ciabarra. Presented by ACMI (Australian Center For the Moving Image). Thu 24 August - Sun 3 September 2006. A programot ld. a konferencia honlapján: http://www.acmi.net.au/focus_altman_carver.aspx.

A honlap bevezető szövegének tanúsága szerint, amellyel az eseményt meghirdették, a rendezvény szervezői dolgozatokkal azonos szemlélettel nyúltak a témához: How an auteur director raised the bar for literary adaptations and inspired a renewed appreciation of American short-story master Raymond Carver: Hogyan nyitotta meg a kaput egy auteur rendező az irodalmi adaptációknak és inspirálta Raymond Carver, az amerikai rövidpróza-mester megújuló elismerését.

¹⁷³ A Raymond Carver novelláit feldolgozó filmek (nem teljes) listája: (forrás: (online), url: <http://www.imdb.com/name/nm0142577/>): Jindabyne (2006) (short story "So Much Water So Close to Home"); Everything Goes (2004) (short story); Du bois pour l'hiver (2004) (short story); C'était le chien d'Eddy (2003) (short story); Cathedral (2002) (story); Studentova zena (2000) (novel); What We Talk About When We Talk About Love (2000) (short story); Bailar sobre agujas (1999) (story); Dancing on Needles (USA: video title); Prach (1999) (short story Cathedral); Autumn of the Leaves (1995) (story); Perdón? (1995); Short Cuts (1993) (writings); Nos veremos mañana (1993) (story); They Haven't Seen This... (1988) (short story "Why Don't You Dance"); Feathers (1987) (story)

Az önreflexivitás formái és funkciói a regények kontextusában

A diegézis határait próbálgató önreflexív technikák felerősödése a történetmondás gyakorlatában az elbeszélési módok kutatásának egy érdekes állomása. A 20. század 60-as, 70-es és 80-as éveiben az Egyesült Államokban megjelenő rövidpróza és regény nemcsak él az önreflexió adta lehetőségekkel, hanem megpróbálja kimozdítani a hagyományos elbeszélésmódok gyakorlatától eltérően a narráció egyensúlyát, és ráirányítani az olvasó figyelmét a fikcióteremtés problematikusságára, a szerzői hatáskör nyelv általi érvénytelenítésére. Mindeközben azonban az alkotáselméleti vetület mellett a szöveg reflektál a társadalmi, kulturális kontextusra is, vagy éppen a hiány metaforáját alkalmazva fogalmaz meg válaszokat a populáris és magas kultúra dichotómiájának kérdéseire. E fejezetben az észak-amerikai, epikai műveit a 80-as években publikálni kezdő szerző, Paul Auster regényeit vizsgálva azt firtatom, hogy milyen nyomai vannak az efféle önreflexív szövegszerveződésnek a narratívában, hogyan illeszkednek ezek a művek az elbeszélő szövegeknek és a kor kultúrájának tágabb kontextusába, és miért jelentkezik a korszakban ez a narratívát felbontó, önmagát reflexíven szemlélő írásmód. Az önreflexivitás radikalizálódásának okait Auster szövegeinek esetében a szerző filmgyártással, forgatókönyvírással kapcsolatos érdeklődését is szem előtt tartva igyekszem felderíteni. A szerző regényeinek általános, önreflexivításra vonatkozó vetületeit tárom fel mintegy bevezetésképpen az első alfejezetben, majd Auster Wayne Wang-gel közösen jegyzett, *Füst* című filmjét elemzem az intermediális öntükrözés és az önreflexió nyomai után kutatva a filmnarratívában. Ennek a fejezetnek a befejező részében Auster első, *New York Trilógia* című regényhármását a szerző utolsó, *Utazások a szkriptóriumban* című regényével, és legutóbbi, *Martin Frost belső élete* című filmjével – amelynek tematikája szorosan kapcsolódik a két regény témájához, és audiovizuális variánsaként értelmezhető az önreflexivitás, írói identitás, írásképeség, metafikció körül forgó szövegeknek – vetem össze. Választásom a műfaji, tematikai egyezés miatt esett az első és utolsó regényre, és elemzésemben remélhetőleg nyilvánvalóvá válik, hogy az *Utazások a szkriptóriumban* metafikatív szövegszerveződése a *Trilógia* által útjára induló önreflexív elbeszéléstechnika paródiájaként értelmezhető, amelynek okait elsősorban az audiovizuális intermedialitás narratívára tett hatásában látom.

Paul Auster regényeiben az önreflexivitás szövegstrukturáló erőként van jelen, történetenként más-más formában nyilvánul meg, és alapvető jelentőségű lesz a „valóság” és a fikció közti határ felszámolásában. Auster eddigi egész életművének koncepciózusan önreflexív regényei azért lehetnek érdekesek a jelenség elméleti értelmezése számára, mert a szerző irodalmi pályafutásával párhuzamosan újra meg újra filmírói és filmrendezői munkát is végez. Az elsősorban íróként számontartott Auster a metafiktiiv szövegeivel a posztmodern késői korszakában jelentkezik. Első regényeinek megjelenése egybeesik a metafikció amerikai elméleti irodalmának publikációjával,¹⁷⁴ és a minimalista irányzat második nemzedékének – például Brett Easton Ellisnek – publikációival. John Barth, Donald Barthelme és író társaik a 60-as évektől kezdődően folyamatosan publikáltak a posztmodern metafikciós szövegszerveződésnek hódolva, Auster hozzájuk képest késői jelentkezése ezzel a tematikával, és eddigi életművében következetesen megtartott metafikcionális beszédmódja érdekessé teszi ezt az epikai korpuszt a metafikció különböző mintázatait megfigyelni törekvő vizsgáló számára. Ruland és Bradbury¹⁷⁵ Auster szövegeit az irodalomtörténeti összefoglaló kiadásáig megjelent művei alapján a különböző irodalmi műfajokat dekonstruáló, heterogén szövegvilágot alkotó, metafikciós posztmodern regényként minősíti. Auster elmúlt 20 évben kiadott szövegeinek metafikcionalitása folyamatosan újraíródik más-más céllal, ebből következően metafikcionális keretként értelmezhető, amelyet más-más tartalom tölt ki. Ebben az alfejezetben a metafikció különböző funkcióit veszem számba az Auster-regényekben a 2005-ös Brooklyni balgaságokkal bezárólag, ugyanis véleményem szerint a legutóbbi regény metafikcionalitása az azt megelőző szövegekhez képest határozottan más irányba fordul, és ezzel felül is írja az addigi metafikcióhoz társítható működést. Következésképp az utolsó regényt ennek a fejezetnek a zárásaként részletesebben elemzem. A 80-as évek posztmodern időszaka után a 21. században a reflexió különböző létmódjai a narratívákban meglehetősen változatos mintázatokban, sokszor követhetetlenül szövevényesen jelentkeznek, ennél fogva e művek interpretációjának nem elsősorban a nyelviség történetmondásra gyakorolt hatása a tétje, hanem a virtualitás nyelvet deformáló, valóságot relativizáló szimulációs szerepének felismerése és elemzése. Napjainkban jelenik meg például egy regény, melynek írója internetes image-t teremtett magának, és a fikció és valóság elemeit

¹⁷⁴ Patricia Waugh és Linda Hutcheon kötetei a témában 1984-ben jelennek meg. Auster Trilógiájának első része 1985-ös keletkezésű.

¹⁷⁵ Ruland, Richard – Bradbury, Malcolm: *Az amerikai irodalom története*. Corvina, Budapest, 1997, 356.

ellenőrizhetetlenül keveri folytatásos művében. A kiadójával szemben is megtartotta inkognitóját. Regénye témája valóságunk virtuális jellege, amelyben mindenki benne szorult, és csak néhányan – a fiktív szereplők némelyike, továbbá maga az író – képesek kívül helyezkedni ezen a hálón. A tendencia afelé mozdul, hogy összemosódnak a kortárs irodalomban a határok a virtuális és online irodalom, a valóság és a fikció, valamint az irodalom hagyományos formái között. Az irodalom e fejleményeiben lenyomatát láthatjuk annak a jelenségnek, hogy a pszichológiai devianciák köre napjainkban a virtuális valóságba menekülő többszörös személyiséggel bővül, a szenvedélybetegség kiterjed az internet-használatra. Bár Auster munkái utolsó regénye megjelenéséig megmaradnak az önreflexivitás narratív stratégiáinál, mégis alapvető jelentőségűek a kortárs irodalom effajta szövegeinek értelmezésében, narratív mintáinak megértésében, mivel regényeiben nyomon követhető az önreflexivitás jelenségének többfajta megvalósulása, és – bár az ehhez a praxishoz társuló különféle értelmezési lehetőségek sokrétűek – jól körülhatárolható egy-egy szövegben az adott narratív struktúrához társítható szövegszerveződési mód. Auster regényei egy meghatározott szövegvilág keretein belül mozogva újra és újra módosítják az önreflexió funkcióját, és ennek megfelelően olykor az írásra mint alkotásra vonatkozó, olykor elbeszélés-elméleti, olykor pedig episztemológiai kérdéseket járnak körül amellet, hogy minden szöveg a szubjektum kísérlete is egyben önmaga definiálására.

A szubjektum kettős élete: „valóság” és képzelet

Paul Auster amerikai író első regénye 1985-ben jelent meg *Üvegváros* címmel, amelyet 1986-ban két másik mű is követett, a *Kísértetek* és *A bezárt szoba*. Ezt a három munkát később *New York trilógia* címmel adták ki, Auster neve ekkor vált közismertté az irodalmi körökben. Mindhárom szöveg ugyanazt a kérdést veti fel különböző kontextusban: a szerző nevének, mint szubjektumnak a fiktív megképződését, az „önálló életét” a valóság és a fikcionalitás kettős kontextusában. Az *Üvegváros*ban Auster a saját nevét kölcsönzi az ál-detektívregény magánnyomozójának, akit azonban egy Quinn nevű író helyettesít a cselekményben. A nevek és funkciók összekeveredésével a történet valójában az írói identitás és a regénybeli fiktív szubjektumok között elmosódó határvonalra irányítja a figyelmet, relativizálva a szerzőség fogalmát. Az író saját identitását felcseréli a regény szereplőjének személyiségével, és „kölcsönadja” saját énjét egy fiktív figurának. Ez az emblemikus

gesztus a pályája elején álló író hozzáállását érzékelteti az irodalom és a szerzőség kérdésköréhez. A *Hand to mouth* című memoárjában így nyilatkozik:

„Íróvá válni nem hivatásválasztás kérdése mint például az orvos vagy a rendőr esetében. Nem annyira te választod, inkább te vagy kiválasztva, és miután elfogadod a tényt, hogy semmi más feladatra nem passzolsz, fel kell készülnöd a sétára egy hosszú, kemény úton életed hátralévő napjaiban”.¹⁷⁶

A *The Red Notebook*¹⁷⁷ című esszégyűjteményében szintén állást foglal az élet és az írás közötti határ lerombolása mellett, és szükségesnek tartja a különböző műfaji hagyományok felhasználását az emlékezet és identitás témába való behatoláshoz. A *New York Trilógia* másik két regénye is a detektívregény konvencióját használja fel keretként, ugyanakkor a nyomozás túlmutat a cselekménybeli szereplők konfliktusain. A *Kísértetekben* a szereplők sematikus és kvázi-szimbolikus elnevezése (színek szerepelnek vezetéknévként) is utal a szubjektum valós és imaginárius kalandozásainak, valamint az emlékezés időbeli linearitását megtörő, körkörös logikájú álnyomozásnak filozófiai minőségére, mintha ezekben a szövegekben megteremtődne az a sajátos episztemológia, amely a szerző további műveinél már egyfajta állandó alaptételként, kiindulópontként jelentkezik: saját szubjektumának és az általa kitalált világnak a szétválaszthatatlanságát deklarálja ezekben a korai regényeiben. A *bezárt szoba* már kifejezetten a szerzői identitás kicserélhetőségéről szól, amelyben egy eltűnt író barátja keresni kezd, majd nyomozás közben lassan átveszi az író szerepét, tudatosan a bőrébe bújik, azonban lassan elveszíti saját énjét, elveszi az eltűnt művész feleségét, és végül műveit is a magáénak vallja. Az önreflexió ebben a három regényben nem érinti az írást, mint a narratíva létrehozásának gesztusát és a nyelv érvényessége sem kérdőjeleződik meg, ellenkezőleg a színekből képzett nevek képesek absztrakttá tenni és filozófiai szintre emelni a történetet a *Kísértetekben*¹⁷⁸.

Auster egy későbbi művében, az 1992-es *Leviatánban* ismét előkerül a szubjektum problémája, azonban ebben a történetben már kiindulópontként jelenik meg a *New York-trilógiában* még kérdőjeles, valóságot és illúziót összemosó, relativizált írói szubjektum. A történet tétje, hogy mielőtt az események megelőzik az író-narrátort, szeretné papírra vetni író barátja élettörténetét, akinek halálával kapcsolatban éppen

¹⁷⁶ In: Auster, Paul: *Hand to mouth. A chronicle of early failure.* Faber and Faber, 1997.

¹⁷⁷ Auster, Paul: *The Red Notebook.* Faber and Faber, 1995.

¹⁷⁸ A *New York trilógiát* az utolsó regénynek szentelt fejezetben részletesebben tárgyalom, ezen a helyen azonban az író önreflexivitáshoz való, életműve során állandóan alakuló viszonyának elemzése céljából szükséges röviden utalni az első három regényére.

nyomoz a hatóság. A történet megírása közben ébred tudatára a narrátor saját központi szerepére az események, személyek, körülmények alakításában, és barátja életének közvetett irányításában, ugyanakkor paradox módon rádöbben saját életének esetlegességére is. Az alapkérdés ebben a műben a kapcsolatokra vonatkozik: saját és mások életének összefonódására, a személyiség kiszolgáltatottságára, felszabadított, és elfojtott arcaira, és az írásban rejlő lehetőségekre mindezek felderítésére. Az írás ezért a megismerés eszköze lesz az író-narrátor számára.

Továbbra sem az írás aktusa az önreflexió tárgya, sokkal inkább egy metonimikus logikán alapuló kapcsolatra épül a narráció: a történetet ugyan retrospektíven szemléli az író-narrátor, azonban rengeteg részlet nem a történekek kronologikus felsorolása során világosodik meg, hanem azáltal, hogy ez a feldolgozó folyamat – az írás folyamata – lehetővé teszi az íróbarát gondolataiban és élményeiben létező valóság új kontextusba helyezését. Mozaikok, töredékek léteznek a meghalt barát és a narrátor-író megismerkedésének pillanatától a regénybeli jelenig, azonban a két ember életét átszövő emberi kapcsolatok képe csak akkor rajzolódik ki igazán, amikor az író-narrátor kényszeresen kutatni kezdi – kényszert

érez rá, hogy megelőzve a rendőröket, rájöjjön, miért halt meg a barátja, de hogy ezt megtegye, a barát egész élettörténetét meg kell ismernie, újra kell élnie azt az írás által. Az írás gesztusa metonimikusan jelöli a megismerés és az önmeghatározás folyamatát. Nem szimbolikus ez a viszony az írás és a megismerés között, mivel az írás a megismerés eszköze, és nem helyette áll. Az önreflexiót az író-narrátor saját életére vonatkozó felismerései hordozzák. Bár a cél barátja halálának megértése lenne, azonban a folyamat közben rájön, hogy barátja életének személyiségei saját életének is kivétel nélkül meghatározó emberei. Nemcsak kapcsolataik, hanem mindkettőjük írói munkássága is párhuzamos, kölcsönösen tisztelik egymás írásművészetét. A történet érdekessége, hogy párhuzamos sorsuk ellenére mindvégig rejtve marad az író-narrátor elől barátja motivációja az élete eldobására, bár a tényeket, hogy mi zajlott az utolsó hónapjaiban, fel tudja térképezni. Az írás nem lehet végső megoldás, hiszen a narrátor a metonimikus logika szerint önmaga szerepét tudta volna pontosan behatárolni, ha eléri célját, és feltárja barátja indítékait az öngyilkosságra, ugyanakkor ez már az írás kezdetekor is kétséges vállalkozásnak tűnt a nyomozás előrehaladása miatt. Az önreflexió szubjektumra és az írásra mint a megismerés eszközére irányuló kérdései átfogalmazódnak. Auster egy 1987-es regénye az egész életműben egyedüli példaként az írást mint módszert és a leírhatóság fogalmát kérdőjelezi meg.

A szavak ereje

Austernek a trilógiát időrendben közvetlenül követő, 1987-es *A végső dolgok országában* című műve az önreflexivitás a nyelv és a leírandó/leírható „valóság” viszonyát állítja középpontba. A regény szövege egy fiatal nő levele otthon hagyott kedveséhez. A nő elindul megkeresni bátyját egy apokaliptikus, civilizált társadalom utáni városba, ahol minden esetleges, és azonnal eltűnik a létezők sorából: a házak, az időjárás, az emberek, az étel, a holttestek. A lány írás közben folyamatosan reflektál a történet leírhatóságának lehetetlenségére. Az önreflexió már nem hagyja érintetlenül az egész mű szerkezetét sem. A szöveg első egyharmada kizárólag a városbeli állapotok leírására szorítkozik, nem kezdődik el a cselekmény. A történet kezdetét éles határvonal jelzi a szövegben, megszakad a leírás és a fiktív szerzőnő a szavak természetéről kezd értekezni egy fél oldal erejéig:

„Tudom, hogy néha elkalandozok a lényegtől, de úgy érzem, ha nem írom le azt, ami eszembe jut, végleg elveszítem. Már korántsem olyan az agyam, mint volt. Lassú, tunya és tompa, még az is kimerít, ha a legegyszerűbb gondolatot kell sokáig követnem. Szóval minden erőfeszitésem dacára kezdődik. A szavak csak akkor jönnek, amikor már azt hiszem, nem is találom meg többé, abban a pillanatban, amikor feladom, hogy valaha is előszedjem őket. Mindennap ugyanaz a küszködés, ugyanaz a sötétség, ugyanaz a vágy, hogy felejtsek, aztán meg hogy ne felejtsek. Amikor elkezdődik, akkor sehol máshol, csakis itt lehet, csakis ennél a határnál kezd el írni a toll. A történet elindul és megtorpan, előreszalad és eltéved, és minden szó között micsoda csönd feszül, micsoda szavak menekülnek és tűnnek el, hogy sose lássam őket újra”¹⁷⁹.

A szöveg kitüntetett pillanata ez, mivel sehol máshol nem ír jelen időben a narrátor, és ezután vág bele a múltba visszatekintő, az írás kezdetéig tartó, városban töltött életének elmesélésébe. A nyelv furcsa működése az írás folyamatában egyben saját énjének a lenyomata is. Ebben a világban, ahol minden abban a pillanatban múlik el, amikor az ember tudomást szerez az adott dolog létezéséről – ide értve az emberi kapcsolatok alakulását és szétszakadását, a terhesség és a gyerek születésének csodáját és annak

¹⁷⁹ Auster, Paul: *A végső dolgok országában*. Ford.: Pék Zoltán. Európa, Budapest, 2005. 44.o.

A ford. eredetije: „I know that I sometimes stay from the point, but unless I write down things as they occur to me, I feel I will lose them for good. My mind is not quite what it used to be. It is slower now, sluggish and less nimble, and to follow even the simplest thought very far exhausts me. This is how it begins, then, in spite of my efforts. The words come only when I think I won't be able to find them anymore, at the moment I despair of ever bringing them out again. Each day brings the same struggle, the same blankness, the same desire to forget and then not to forget. When it begins, it is never anywhere but here, never anywhere but at this limit that the pencil begins to write. The story starts and stops, goes forward and then loses itself, and between each word, what silences, what words escape and vanish, never to be seen again”. In: Auster, Paul: *In the Country of Last Things*. Faber and Faber, London, Boston. 1992. 38.

elvesztését, az embereket segíteni akaró szeretetszolgálat céltalanságát, a lakhatás, a higiénia, a halott méltósága, még a politikai hatalom is múlandó, nem beszélve olyan alapvető fizikai szükségletekről, mint az élelem vagy a ruha – a memória felmondja a szolgálatot, azonban a nyelvnek, az írásnak teremtő képessége van, földöntúli erő rejlik a szavak szimbolizáló funkciójában.

A lány kapcsolatait mindvégig a szavak ereje hozza létre és tartja fenn. Az öreg házaspár akkor lép ki végleg az életéből, amikor elfogy az öregasszony ajkáról a szó, azonban a lány előtte még eltávolítja az asszony örült, erőszakoskodó férjét – bár tettelegességet is alkalmazna, végül mégsem teszi, inkább a kinyilatkoztatott, határozott undora viszi el a férfit. Később a leendő férjével való kapcsolatát is a férfi írásnak szentelt örült elhivatottsága hívja életre és tartja fenn. A szeretetszolgálatot ugyancsak a különös beszélőkészséggel megáldott uzsorás gátlástalan verbális tehetségére alapozott eladói és árubeszerezői akciói segítik a működésben. A missziós munkatársak egyike felhívja a lány figyelmét nevének varázserejére, ugyanis az Anna tükörszimmetrikus szó. Otto, a sofőr naiv hiedelemvilágában ugyanis a szavak hangzásának életet befolyásoló ereje van, az ismétlődő szótagok újjászületést és hosszú életet jelentenek, ahogy Anna is felépült, miután kiesett egy emeleti ablakból, és sokáig élet és halál között lebegett. Ebben a világban már nincs helye a tudománynak (a könyvtárat felgyújtják, és a tudósok bennégnek), már csak a szavak mágiája tarthat életben, Anna férje az orvosi szerepet magára vállalva hallgatja meg a betegek történeteit, és gyógyít a szavaival, mivel sem képesítése, sem eszköze nincs az orvoslásra.

A reflexivitás a szerkezetben és metaforikus szinten is jelentkezik a szövegben, mivel maga a nyelv, az írást mint testet alkotó szövet kerül a reflexió középpontjába. Az írás metaforikussága nem csupán eszköz a megismerés folyamatában, hanem ontológiai jelentőséget nyer. A lánytól idézett részlet kinyilatkoztatás a nyelv szerzőtől függetlenedő teremtő erejéről, amelynek az író-narrátor hölgy, a valóság és a fikció egyaránt ki van szolgáltatva. Az egész történet alá van rendelve a nyelv teremtő erejének felmutatására tett kísérletnek, amely regisztrálja a nyelv alkotó keze alóli kisiklásának pillanatát, amelyet a múlt idejű nyelvtani formát csak ennél az egy részletnél megtörő jelen időt alkalmazó narráció is biztosít. Auster későbbi regényeiben már nem tárgyalja ilyen intenzitással a nyelv valóságteremtő képességét – egyetlen esetben fordul elő, hogy a szavak önállósodását tematizálja motivikus szinten, Az *orákulum éjszakájá*-ban –, figyelme az írásnak mint fikcióteremtő aktusnak az önállósodásából következő fejleményekre terelődik.

Az írás önállósodása

A szerző '89-es *Holdpalota*, 2003-as *Az orákulum éjszakája*, és 2005-ös *Brooklyni balgaságok* című regényei ugyanazt a kérdést járják körül különböző történetekbe ágyazva. A történetek témája mindhárom esetben a főszereplő életének alapvető megváltozása egy elkészülő írásmű által. Az írás a kiindulópont, legyen szó egy öregember memoárjainak lejegyzéséről (*Holdpalota*), egy, hosszú kihagyás után megírandó regényről (*Az orákulum éjszakája*), vagy egy meghalni készülő ember saját életében tapasztalt balgaságainak a feljegyzéséről (*Brooklyni balgaságok*). Egy létező szubjektum addigi élete kerül mérlegre az írás folyamata során, és az alkotás nem hagyja hidegen a nem minden esetben hivatásos tollforgatókat. A *Holdpalota* fiatal egyetemistája saját elveszett családjára és gyökereire talál rá, a betegségéből felépülő író nemcsak fizikai értelemben gyógyul fel, hanem feldolgozza addigi életének rejtett titkait is, miközben elvész az önmaga teremtette történet – *Az orákulum éjszakája* – szereplőinek sorsában. A *Brooklyni balgaságok* minden tekintetben kudarcot vallott – elvált, lányával megromlott a kapcsolata, magányos, nyugdíjas korba lépett, felépülőben van a rákból, és tulajdonképpen meghalni jött Brooklynba – nyugdíjas öregembere boldogságra és elveszett családjára talál közvetlenül a new york-i 2001-es terrortámadások előtt. Az eltérő cselekményű szövegek az önreflexió szempontjából összecsengenek: az írás képes transzformálni a fikatív életet, önkényesen formálja az aktuális fikatív író, bevonja az életét a fikcióba, és átalakítja azt.

Az eltérés a három szöveg narratív struktúrájában figyelhető meg. Míg a *Holdpalota* az elődjeihez hasonlóan motivikusan és a mise-en-abime elvét követve a szerkezetben is jelzi az önreflexív működést, a két későbbi regényben észrevétlenebb, jelöletlenebb, kevésbé direkt és kevésbé didaktikus ez a gesztus. *Az orákulum éjszakájában* és a *Brooklyni balgaságokban* a különböző cselekményszintek szüzsészerűen, montázs technikához hasonlóan jelöletlenül kapcsolódnak össze. Auster közeli kapcsolatát a film poétikájával a '93 és '98 közötti forgatókönyvírói és rendezői tevékenysége igazolja. Saját regényeinek megfilmesítésén dolgozott, sőt ebben az időszakban kizárólag nem szépirodalmi kötetei – többnyire esszékötetei és memoárjai – jelentek meg. Bár saját bevallása szerint a kalandozás a filmvilágba teljesen különböző írói tapasztalatától, mert a filmen a fikció létrehozása legalább annyira a színészek is múlik, mégis szembetűnő az az audiovizuális által befolyásolt látásmód, amelyről a

filmes korszaka utánra tehető irodalmi szövegei árulkodnak. Az önreflexió kifejeződési formáival a filmvásznon és az ezzel párhuzamba hozható irodalmi fejleményekkel érdemben Robert Stam foglalkozott,¹⁸⁰ aki szintén megemlíti a montázsban rejlő lehetőségeket, és azok átértelmezését az irodalom önreflexív szövegeiben. A montázstechnika alkalmazásával az írott narrációban lehetővé válik, hogy minden átmenet nélkül, szándékosan félbehagyva egy adott történetsíkot folytassanak egy másikat, melynek eredményeképpen az olvasó késleltetve, csak több párhuzamos epizód elolvasása után képes összeilleszteni a történet mozaikjait. Ezt a narratív szerkesztésmódot már a filmes elbeszélés eszközrendszerének kialakulása előtt is ismert és alkalmazták például a detektívregényekben, azonban az audiovizuális, kvázi-illuzionista filmművészet természetéből adódóan a montázst és egyéb vágástechnikákat tudatosan használta a valóságillúzió megtörésére és az ábrázolás esztétizálására. A irodalom már ezt az átértelmezett, önreflexióhoz köthető montázstechnikát veszi át, és ebben az értelemben az audiovizuális elbeszélésmódok mintájára alapoz. Az önreflexív irodalmi narratíva mindezt a fikcióból való kizökkenésre használja fel, hogy rámutasson az írás aktusának manipulatív természetére. A két legutóbbi Auster-műben véleményem szerint érvényesül ez a filmes hatás.

A manipuláció többféle következménnyel jár: Az *orákulum éjszakájában* a szerző-narrátor – egy súlyos betegségből felépülő, ihletét éppen visszanyerő író – hozzákezd egy történet megformálásához, azonban a fiktív történet és életének felderítetlen, sokszor még meg sem történt eseményei (például feleségének titokzatos viselkedése) összekeverednek, és szinte teljesen jelöletlenül váltakoznak a szövegben. A narrátor kezdettől fogva nem ura sem a saját életének, sem a formálódó fikciónak, amelyet a jegyzetfüzet-epizódban metaforikus szinten is jelöl a szöveg. Elsősorban azonban a narratív szerkezet jelöletlensége, az írás esetlegessége és önkényessége lesz az önreflexió tárgya. A *Brooklyni balgaságok* narrátora az írásba foglaláson keresztül ismeri meg saját, önmagában már lezárt élettörténetének véletlenszerűségét, sőt az írás gesztusa nyújt a létezésének új értelmet. A regényben az előző szöveghez képest módosul az önreflexivitás funkciója, ugyanis már nem csupán az írás uralmát fejezi ki a fikció különböző síkjai felett, hanem – kicsit szentimentális módon – párhuzamba állítja az írásfolyamatot az életfolyamattal oly módon, hogy az írást képesnek tartja az élet már

¹⁸⁰ Stam, Robert: *Reflexivity in film and literature from Don Quixote to Jean Luc Godard*. N.Y., Columbia Univ. Press, 1992.

lezajlott negatív történéseinek pozitív előjelűvé változtatására. Az írás ezáltal mágikus erejűvé válhat, amely már nem csupán narrációelméleti vagy irodalomelméleti, hanem alkotásfilozófiai értelmezésre is számot tart. Auster az íráshoz fűződő kapcsolatának bemutatásához paradox módon az audiovizuális mintára alapozott önreflexivitás formájában kerül a legközelebb.

Az önreflexió három különböző megjelenési formája Paul Auster regényeiben különleges egységet mutat. Az író saját élete és írói pályája nem értelmezhető külön-külön. Az önreflexió nem csupán szövegszervező eljárás, hanem állandó létmód, amelynek segítségével megéli utazásait valóság és fikció között, hol írói identitásával, hol fiktív szereplőként egy-egy történetben. Auster regényei olyan állomásnak tekinthetők az önreflexív technikákat preferáló irodalmi szövegek sorában, amelyből kiindulva megteremthető a kapcsolat a narratológia korábbi fejleményei és napjaink ilyen jellegű szövegeinek kaotikus, virtualitást előtérbe helyező, bonyolult önreflexiós apparátust mozgató struktúrája között. A művek értelmező olvasása hozzásegíthet a történetmesélés létmóddá alakulásának megértéséhez és e folyamat feltárásához. A *Füst* című film elemzését követően az eddig megjelent utolsó regény, az *Utazások a szkriptóriumban* kapcsán tesztek kísérletet a metafikció austeri szövegvilágban korábbi regényekhez képest rendhagyó mintázatának értelmezésére, amely a szimuláció működésmódjának értelmezéséhez vezet tovább.

Az austeri önreflexió audiovizuális formái – Paul Auster és Wayne Wang Füst című filmjéről

Az író audiovizuális utazása - Auster viszonyulása a filmhez

Paul Auster, a hatvanéves amerikai regényíró eddigi pályája során többször tett látogatást a film világába, forgatókönyvíróként és rendezőként is próbára tette alkotói képességét. Az önmagát íróként aposztrofáló Auster Wayne Wang filmrendezővel közösen jegyzett játékfilmje az 1995-ben bemutatott *Füst* (Smoke)¹⁸¹. A film forgatókönyve az író munkája, továbbá részt vett a film forgatásán is. Az Egyesült Államokban élő kínai rendező 1990 karácsonyán a New York Times hasábjain olvasta Auster rendelésre írt karácsonyi elbeszélését, Auggie Wren karácsonyi története címmel (*Auggie Wren's Christmas Story*). Ebből az olvasmányélményből indult ki a *Füst* ötlete. Wang felkereste Austert, aki némi húzódozás után ráállt a forgatókönyv megírására. A

¹⁸¹ *Smoke*. r.: WANG, Wayne, í.: AUSTER, Paul, Miramax Films, 1995.

két művész hosszasan, több mint négy éven keresztül dolgozott a történeten, mielőtt vászonra került. A film bemutatását követő interjúkat és kritikákat áttekintve kiderül, hogy mindkét alkotó különleges összeköttetésben van alkotói munkáját és magánéletét tekintve egyaránt a történetmondással, az emberi élet alapvető létformájának tekintve azt. Auster esetében olyannyira szoros ez a kapcsolat, hogy a szerző minduntalan igyekszik az általa teremtett fikció részleteit összemosni saját életének momentumaival. Írói identitását bevallottan a fikció és a valóság szétválaszthatatlanságának tényként való elfogadására alapozza, amelyet az olvasó a szerző regényeinek írói magatartást tematizáló szövegeiben érhet tetten. Austernek az írás folyamatát, az író karakterét középpontba állító művei az irodalomértelmezés számára a metafikció és a különböző önreflexív narratív stratégiák szempontjából érdekesek. Írásomban a *Füst* című filmet az önreflexivitás megjelenési formáit kutatva értelmezem, csatlakozva Auster és Wang verbális és audiovizuális, történetmondást alkotói létmódként felfogó látásmódjához.

„Azt gondolom, hogy a jó könyvek sokkal maradandóbbak az ember életében, mint akár a jó filmek. És mivel létezik ez a kapcsolat az olvasó elméje és a szavak között, keményen kell dolgoznod egy könyv olvasása közben, használnod kell a fantáziádat, önmagad töltöd ki az összes apró részletet. Aktívan összekapcsolod a saját történetedet, az egész lelkedet, az emlékeidet azzal, amit a lapokon olvasol. Egy film olyan gyorsan játszódik le, hogy nincs időd az effajta belevonódársra. Mulatságos lehet a film – nem úgy értem, nem vagyok a mozi ellen –, és magas fokon lehet szórakoztató, mulattató és izgalmas, de nem valóságos táplálék olyan értelemben, mint a könyv; csak nagyon kevés film van, amely a könyvhöz hasonlóan tápláló” – vélekedik Auster Stephen Capennek adott interjújában¹⁸². Capen kérdése az irodalom és a film összehasonlítására, a könyv felértékelésére irányult a filmmel szemben, amely véleménnyel Auster szemlátomást egyet értett. A riporterrel ellentétben az író azonban nem feltétlenül a film üzleti jellegének, sokkal inkább a két kifejezésmód dekódolása közti különbségnek tudja be ezt az eltérést¹⁸³. Nem beszél a szerző az alkotói hozzáállás és a feldolgozandó témák különbségéről a két médium estében. Véleményében a befogadást mérlegeli, és egy másik válaszában kitér a szerző és az olvasó különleges viszonyára is a könyvekkel kapcsolatban: *„Látja, az érdekes dolog a könyvekben, mondjuk, a filmmel szemben, hogy mindig egyetlen ember találkozik a könyvvel, nem egy közönség; egy az egygel szemben. Én, a szerző és te, az olvasó, és együtt vagyunk*

¹⁸² <http://www.worldmind.com/Cannon/Culture/Interviews/auster.html> (frord. tölem)

¹⁸³ uo.

azon a könyvapon, mindazonáltal azt hiszem, ez 'a legintimebb hely, ahol az emberi tudatok találkozhatnak. Ez az oka, hogy a könyvek sohasem fognak kihalni. Lehetetlenség. Ez az egyetlen alkalom, amikor ténylegesen belemászunk egy idegen tudatába, és miközben ezt csináljuk, megtaláljuk a közös emberi mivoltunkat. A könyv tehát nem kizárólag az íróhoz tartozik, hanem éppúgy az olvasóhoz, és együtt hozzátok létre azt, ami maga a könyv”¹⁸⁴. Másként kezeli-e Auster a fikciót a vásznon, figyelembe véve fenti vélekedését? Értelmezésemben az előző kérdésből következően felmerül, hogy a szerző regényeinek írásra összpontosító, az alkotás folyamatát problematizáló tematikája¹⁸⁵ megjelenik-e a vásznon, és ha igen, milyen módon valósul meg az audiovizuális narratívában? Hogyan értelmezhető a befogadás eltérő jellegét figyelembe véve az önreflexió a filmen, és hogyan befolyásolja az értelmezést?

A regényíró karácsonyi történetének¹⁸⁶ olvasása Wayne Wang számára annak a játékoságnak a felfedezése volt, amellyel a saját életének egy szakaszát élte át, belefeledkezve a történetek mesélésébe, és saját identitásának megsokszorozásába – állítja *Smoke: Paul Auster and me* (Füst: Paul Auster és én) című írásában¹⁸⁷. A rendező a hetvenes évek elején nyelvtanításból élt, és autóstoppal járt munkahelyére, alkalmi sofőreinek más-más személyazonossággal és múlttal állva elő. Az Üdvhadseregben önkénteskedve gyakran hallott az ingyenkonyhán étkező emberektől valószínűtlenül valószínűtlenebb történeteket, amelyek azonban mindig rendelkeztek némi valóságallappal is. A szerzői, mesélői identitás és a karakterek megformálása, a határvonal kettejük között, valamint a fikció és a valóság közötti választóvonal elhalványulása foglalkoztatta a fiatal alkotót. Auggie Wren története ugyanezt a gondolatot ébresztette fel benne, és filmötletével felkereste Austert. Találkozásuk leírásában úgy jellemzi az író, mint egy Auster-fikció szereplőjét, aki a saját történetéből lépett elő. Wang felfedezte a szerzőben ugyanazt a lelkesedést az alkotás és az alkotó határai, a történetmesélés valóságot és fikciót relativizáló képessége iránt. Az Auggie Wren-novellát a két művész a közös érdeklődésének megfelelően a szerző, karakter, történetmesélés témánál maradva dolgozta filmre.

¹⁸⁴ uo.

¹⁸⁵ a témában ld. A *Studia Caroliensia* 2006/2-s számában megjelent írást: BALCSIK-TAMÁS Kinga: Az önreflexivitás narratív stratégiái: Paul Auster regényeiről.

¹⁸⁶ AUSTER, Paul: *Auggie Wren's Christmas Story*. In: *New York Times*, 1990. Christmas day issue.

¹⁸⁷ WANG, Wayne: *Smoke: Paul Auster and me*. In: *All-story*. Winter, 2005.

A rendezőnek alkalma volt megfigyelni Auster szerzői magatartását, hozzáállását a mű megformálásához a négyéves előkészítő munka és a forgatás folyamán. Írásában a szerző mérnöki pontosságú utasításait emeli ki a saját forgatókönyvére vonatkozóan, és határozott elképzeléseit műve filmes interpretációjáról. Austerrel előfordult, hogy indulatos lett egy-egy jelenetnél, ha a színész nem tudta a dialógusban érzékeltetni a szerző elképzelését, és a fiktív szereplő bőrébe teljesen belebújva, önmaga előtt is bizonygatva annak kifejező erejét maga elé mormogta az adott mondatot. Wang véleménye szerint az író a legotthonosabban saját fikcióiban érzi magát: *„Mivel képtelen (ti. Auster) az életet pontosan olyanná teremteni, amilyennek ő akarja – úgy hiszem –, Paul a saját fikcionális világához fordul, egy világhoz, amelyben minden a legutolsó részletig az ő ellenőrzése alá esik. Talán ekkor, a belső gondolkozása, a tudatalattija fiktív szereplői, a történeteiben élő létezők valóságosabban testesítik meg Paul Austert, mint Paul Auster önmaga. Képesek a saját világukban alakítani és létezni, és Paul akkor a legelevenebb, ha ő is ebben a képzelt világban időzik.”*¹⁸⁸ A rendező megfigyeléseit erősíti meg az Auster-regények témájának és a szerző különböző irodalmi kezdeményezéseinek számba vétele a fikció és a valóság keveredését tekintve.

A regények majd' mindegyike motivikusan és/vagy tematikusan tartalmazza az írás/fikcióteremtés – író/fikcióteremtő fogalomkört. A történetek az önreflexivitás segítségével az írás folyamatára reflektálnak, amely gesztus más és más alkotáselméleti megfontolást takar, és különbözőképpen értelmezhető az egyes regényekben. Az önreflexió azonban nem csupán szövegszervező eljárás Austernél, hanem állandó létmód, melynek segítségével a fikció és valóság fogalmainak feloldására, a kettő elválaszthatatlan összemosására törekszik. Ezt az attitűdöt tükrözik médiában vállalt kezdeményezései is, például egy rádióadóval közösen meghirdetett programja – a National Story Projekt (Nemzeti Történet Program) –, amelynek keretében hétköznapi emberek történeteit gyűjtötték össze, olvasták fel és adták ki egy kötetben. A kezdeményezés a fikcióteremtést kiemelte a művészi szférából, és a történetmesélés életet meghatározó szerepére és a történetek hallgatása/megformálása iránti alapvető emberi igényre irányította a figyelmet. Egy másik példa az író valóságának fikciószerűségére (vagy fiktív világának valóságosságára) Auster egy művészbarátjának képzelet és valóság határát próbálgató kísérletsorozata, amelyhez a szerző írt

¹⁸⁸ Uo.

megvalósítandó történetvázakat – ezt a kísérletet később dokumentálta is egyik regényében, a *Leviatan*-ban¹⁸⁹. Az írásra, történetalkotásra a forgatókönyvében is visszatérő szerző irodalmi tevékenységeihez hasonlóan a filmes kifejezőmód esetében sem tagadja meg a képzelet és a valóság összekeveredettségeinek érzékeltetését, amelyet a *Füst* cselekményszálainak rendhagyó egymásba kapaszkodása (és nem összefonódása!), az önreflexió – az író regényeihez képest némileg módosult – jelenléte és az a valós és elképzelt közötti különös gomolygás biztosít, amelyet a filmkészítők is csak a cím metaforává lényegült jelentésével tudtak reprezentálni.

A füst gomolygása

A film cselekménye három párhuzamos történetszálon fut. A brooklyni dohánybolt tulajdonosa Auggie Wren, akinél a környék dohányosai nemcsak vásárlás céljából gyűlnek össze, hanem élettörténetük részletei is feltárnak egymás előtt. Paul Benjamin, az írói és magánéleti válságban lévő szerzőkarakter – akinek vezetéknéve Paul Benjamin Auster második keresztnévéből született – az összekötő kapocs Auggie múltja és Rashid, a fikcióbeli író megmentő fiatal fiú története között. A kétféle múltidézésnek, Auggie és Rashid kétféle különböző sorsának egyetlen közös kapcsa az apaszerep-téma lehetne, hisz mindkét ember életében az apa-gyerek kapcsolat hiánya, a szülői szerep fel nem vállalása okoz problémát. A nézőpont már eltérő: Auggie kérdéses apaságának feldolgozásával küzd, Rashid számára ismeretlen apja után kutat. Paul Benjamin, az író terhes feleségét veszítette el, az asszony egy rablótámadás áldozata lett. Az ő esetében az apaság hiánya és a társ elvesztése a feldolgozandó probléma. A cselekmény nem csúsztatja egymásba az egyének személyes szenvedéseit, mindhárom karakter önmaga néz szembe saját problémájával. Mindez meggátolja, hogy a film cselekménye akciók sorozatává váljon. A cselekmény párhuzamos sorsok között kanyarog, de a megoldás a problémákra nem elsősorban a kialakuló emberi

¹⁸⁹ „Sophie Calle francia képzőművész, alkotásaiban alapelv, hogy nem fogadja el az egyes művészeti ágak között kijelölt határokat. Olyan írók műveiből merít ihletet, akik szintén a képiség a vizualitás, a fotográfia által meghatározott képi gondolkodásmódot tekintik írói módszerüknek. Sophie Calle-ra többek között **Paul Auster** volt nagy hatással. Miután az író is lenyűgözik Calle ötletei, egyik regényének egyik szereplőjévé is válik (*Leviatan* című regényben Maria), és miután Calle belement a játékba, így állítva a valóság és a fikció viszonyát különös fénybe. Ha a valóságot be lehet emelni a fikcióba, a fikciót miért ne lehetne beemelni a valóságba? Sophie Calle ezzel a gondolattal elkezdte megvalósítani a neki tulajdonított fikatív szerepet. Megkéri Austert, hogy írjon számára egy forgatókönyvet, amelyet ő majd megvalósít. Auster azt írja Calle-nak, hogy egy manhattani telefonfülkében mosolyogjon az emberekre, és beszéljen velük. Erről később születik egy könyv (*Gothan Kézikönyv*, New York, Használati utasítás), amelyben Sophie Calle lajstromba veszi a történeteket (pl. "12 adott mosoly, 11 kapott mosoly, 3 elfogadott szendvics, 1 visszautasított szendvics...") A fikció-valóság játékát tehát megvalósítják és Calle könyvéhez csatolja az Auster regényében Mariáról szóló részeket, melyeket kijavít a valóságban megtörténtek szerint." In: http://www.paulauster.hu/erdek_SophieCalle.html

kapcsolatokban keresendő, hanem belül, az egyén lelkében. A szereplők ismeretségei formálódnak, szorosabbá válnak, mivel jelen vannak a másik életében, azonban a három szereplő egymás iránti empatikusságán, egymás sorsának és szenvedésének elfogadásán van a hangsúly. Nem avatkoznak egymás életébe, nem próbálnak döntést hozni a másik helyett, hanem ki-ki meghagyja a másiknak az érzelmek feldolgozásának lehetőségét. A fikció jelenében a szereplők segítenek egymás hétköznapi gondjain, azonban a cselekmény háttérbe kerülésével a néző számára is világossá válik, hogy a karakterek elsősorban belső harcot vívnak.

A történet keretét a dohányzás adja. A szertartásos füstölés metaforizálja a fent vázolt emberi kapcsolatok természetét. A dohányosok általában kimondatlan empátiával viseltetnek egymás iránt, még ha sohasem találkoztak előtte, akkor is. Megkínálják egymást cigarettával, és bármikor segítőkészen tüzet adnak rágyújtani készülő „társuknak”. A *Füst*-ben az effajta természetes beleérzést, egymás szokásának tiszteletben tartását látjuk viszont, mégpedig éppen egy dohányboltos életén keresztül (ld. 1. melléklet: 1. kép). A szereplők szinte minden jelenetben dohányoznak, mintha maga a szertartás keretét adna együttlétüknek (1. melléklet: 2. kép). A konfliktusok feloldásában is szerepet játszik a füstölés. A film egyik kulcsjelenetében, amikor Rashid felfedi mit sem sejtő apja előtt saját kilétét, és ráébreszti a férfit, hogy a fiával áll szemben, elszabadulnak az indulatok, és a férfi verekedni kezd a Rashidot elkísérő íróval és Auggie-val. A kedélyek lecsillapodásával mind egy asztalnál ülnek a férfi autószerelő-műhelyének kertjében, és az empátiát kifejezendő a két kísérő cigarettával kínálja a feldúlt apát. A füst lelassít, kiszakít az adott szituációból, és teret enged a gondolkodásnak, rászorítja az embert a lecsillapodásra, különösen, ha a dohányzópartnerek osztoznak ebben a szertartásban, így fejezve ki együttérzésüket. Ez az egymás iránti magatartás ad terepet az audiovizuális történetmondásnak, a három különböző emberi krízishelyzet mélyebben átélhető interpretációjának. Lehetővé válik, hogy a befogadó ne csak a cselekmény mozaikjainak összerakására, hanem a történetek elmesélésének módjára is figyelmet fordítson.

Zhenya Kipperman¹⁹⁰ egy Austerrel folytatott beszélgetésben¹⁹¹ a 2002-es *The Golden Age of Cinema Filmfesztivál* alkalmával – ahol a New Yorkot interpretáló filmek között a *Füst* is helyet kapott – említést tett erről a történetek iránti érzékenységet felkelteni vágyó intencióról a filmmel kapcsolatban. A szerző regényírói stílusát vélte felfedezni a félközeli fényképezett jelenetekben, amelyekben a szereplők hosszan mesélik történeteiket. „Wang minimalizmusa összhangot teremtett Auster mesélésről elmélkedő stílusával, amely különösen érdekeltnek mutatkozik a hétköznapi emberek személyes filozófiáiban. Ezek, a szereplők által elbeszélte történetek hosszan gomolyognak, mint a cigaretta füstje”¹⁹² – fejti fel saját értelmezésében a füst-metaphora jelentését Kipperman. Szót ejt a hétköznapi emberek életének poézisáról is, elbűvöli Auster kisemberek sorsaiban valódi tragikumot felfedezni képes alkotói érzékenysége. A filmnek a városrész felett kígyózó föld fölötti metrószerelvényt követő nyitó képsorát Brooklynhoz írt szerelmeslevélnek nevezi, és a fiktív dohánybolt köré csoportosuló karakterek időt lelassító attitűdjét fejtegeti a film véleményem szerint központi jelenetének¹⁹³ segítségével. Auster szintén az idő lelassításának fontosságára utal ebben a beszélgetésben: „*Olyan filmet akartam készíteni, amely teljesen szembefordul a Zeitgeist-tal. Valami lassút, ahol a szereplők megkapják a lehetőséget, hogy beszéljenek egymással, ahol a szavak ténylegesen jelentenek valamit*”¹⁹⁴.

A szavak jelentése a történetek szempontjából fontos. A történeteken keresztül érti meg a befogadó a hétköznapi karakterek vívódását, az elbeszélés nem elsősorban a történetek felsorolásának szerepét tölti be, hanem a lélek belső dialektikájának, a döntések megérlelésének terepe is a történetmondás lesz. Az író is hasonló módszert alkalmaz önmaga és saját valósága megértésében. Auster a fent idézett, Capennek adott interjújában elmeséli az Auggie Wren-történet alapötletének megszületését. Az író Shimmelpenninck's márkájú cigarettája – amelyet az interjúkor is épp szívott, és amelyet a fikcióbeli író szenvedélyének is a tárgyává tett – volt az inspiráció. Auster egy felkérésre karácsonyi történetet írt, de a határidő közeledett, és semmilyen épkezláb

¹⁹⁰ A New York-i Egyetem Posztgraduális és Professzionális Iskolája Film Tanszékének adjunktusa, a filmfesztivál létrehozója.

¹⁹¹ <http://www.dvdtalk.com/cinemagotham/archives/000321.html>

¹⁹² uo.

¹⁹³ A jelenetben Auggie Wren megmutatja Paul Benjaminsnak a fényképeket, melyeket boltja előtt ugyanabban az időben és ugyanabban a szögből fényképez mindenegy napon másfél évtizede. A jelenet értelmezését ld. később.

¹⁹⁴ <http://www.dvdtalk.com/cinemagotham/archives/000321.html> (saját ford.)

ötlettel nem tudott előállni. A cigarettájára pillantva eszébe ötlött a dohányboltos férfi, akitől be szokta szerezni a dohányárut. Ez a képzettársítás indította el a fikciót ennek a saját életében ugyan kevés szerepet játszó, mégis rendszeresen jelenlévő embernek az irányába. A kiinduló gondolat, hogy egy nagyvárosban miképpen teremtet az ember barátságának nem nevezhető kapcsolatát feltűnően kedves emberekkel, és mégsem tud róluk, az életükről semmit, elég érdekesnek bizonyult az író számára ahhoz, hogy e gondolatkörhöz társítsa a megírandó karácsonyi történetet. A nap mint nap találkozó emberek személyes tragédiáit, konfliktusait elbeszélő történetekkel tarkított film mégsem túlzottan komoly hangvételű. Auster a rendezővel eltöltött idő alatt felfedezte egy közös tulajdonságukat, a legközönségesebb slapstick-komédiák¹⁹⁵ és a vaudeville¹⁹⁶ iránti különös rajongást, amelyet a film könnyed, önmagukat nem túlságosan komolyan vevő, öniróniára hajlamos karakterei adnak vissza. A film forgatókönyvét a rendezővel együtt hozták létre, jelentősen kibővítve az eredeti novellát, ugyanakkor a szerző válaszában bemutatott valós és fiktív elemeket összekapcsoló asszociációs módszere a film összeállításában is irányadó volt. A fikcióbeli író szintén küzd egy karácsonyi történet megírásával, és végül Auggie segíti ki, aki Austernek az újságban valóban megjelent történetét meséli el barátjának. A történetet átszövik az író valóságának elemei, és fikcionalizálódnak ugyan, mindamellett az író életének valós eseményeit is formálhatják fikcionális gondolatok, mivel „hivatásos” történetmesélővel állunk szemben, aki elbeszéléseihez önmagából veszi az „alapanyagot”. Auster tudatosan alakítja ki a történet részleteit, keveri össze életének és elbeszéléseinek szálait, amelyet a néző a *Füst* esetében az erre a magatartásra reflektáló önreflexív részletekben érhet tetten.

A film intermediális önreflexivitásának mintái

Mint általában az austeri fikcióban, ebben a filmben is az írókarakter az, aki több különböző történetszálon is megjelenik, és összekapcsolja a karakterek sorsát. A történet önreflexív alapjelenete mégsem az írással kapcsolatos, hanem – valószínűleg a közvetítő médiumra való explicit intermediális utalásként – a fotózással. A dohányboltos minden nap ugyanabban az időben készít egy fényképet a boltja előtti sarokról, ugyanazt a látószöveget használva (ld. 3. melléklet: 4. kép). A képeket

¹⁹⁵ slapstick comedy: bohózszerű műfaj, sok csetepatéval

¹⁹⁶ vaudeville: énekes-zenés vígjáték

albumokba rendezi, több ezer kép gyűlik össze az évtizedek alatt. Auggie Paul Benjaminsnak, az írónak mutatja meg a képeket (ld. 3. melléklet: 3. kép), aki először nem lát mást, csak a folyamatos ismétlődést, amit hamar el is un. A dohányboltos az értelmezésben – ti. a fényképnézegetésben – lassításra szólítja fel barátját, ezen a ponton fogalmazódik meg expliciten Auster fent idézett időt megfékező intenciója. Auggie felhívja P. Benjamin figyelmét a változatosságra, hogy minden képen más és más emberek jelennek meg, más az idő, mások az évszakok. Az író hirtelen máshogy kezdi el szemlélni a képeket, amit a képkivágás megváltozásából érzékelhet a néző. A kamera a képeket mutatja, az egész képkivágást betöltik az egyesével bejátszott fényképek, mintha diavetítést néznénk. A nézőt megállítja ez a váltás, kizökken a fikcióból, és átadja magát annak a szemlélődésnek, amelynek a filmben az író a részese. A film diegetikus teréből kizökkentő fotónézegetés metafikatív gesztusa a filmes öntükrözést példázza, mivel ráirányítja a figyelmet az egész történet lassított olvasatának lehetőségére.

A film fikciójába való visszatérés sokkoló: az író az egyik képen felismeri saját feleségét, aki a véletlen folytán került Auggie aznapi fényképfelvételének a középpontjába. A fényképek a karakterek filmbeli történeteinek véletlenszerű összefonódását, és láthatatlan kapcsolatrendszerét *mise en abyme*-ként funkcionálva az egész film véletlenszerűséget tematizáló jellegére utalnak, ez az önreflexivitás azonban metafikcionalizált öntükrözés is egyben, amennyiben a fénykép a képkivágat teljes lefedésével a film anyagaként magával a filmképpel, a képkocka állóképszerűségével azonosul, és a lassítás révén – a fényképek másodperceken keresztül diavetítésszerűen sorjáznak a néző szeme előtt, pillanatnyi szünetekkel, amely megtöri a film diegézisének folytonosságát, és megszakítja a mimetikus illúziót – az öntükröző filmes metafikcionalitás példáját adja.¹⁹⁷ Auggie film végén szereplő, elmesélt történetének azonnal az elhangzása utáni, történet a történetben struktúrájú képi megjelenítését – amelynek elemzését a következőkben fejtem ki – együtt szemlélve a fényképnézegetés szekvenciájával az a fajta összetett értelmezés válik láthatóvá, amely a történetet

¹⁹⁷ Az elemzett szekvencia Pethő Ágnes terminusával a filmes intermedialitás autopoétikus önreprezentációjának példája, az autopoétikus tükör – amely az irodalmi metafikcionalitás terminusával a *mise en abyme* egyik lehetséges metafikatív funkciója – valósul meg ebben a jelenetben. vö: Pethő, 2003, 184-187. A *mise en abyme* hasonló funkciójának Pethőre alapozó kifejtését vö.: A dolgozat Mészöly-fejezetének *A novella és a film metafikcionalitásának intermedialis érintkezési pontjai* című rész elemzésével.

metafikatív narratív keretbe utalva a verbális elbeszélés és az audiovizuális multimédiális történetmondás egymásra épülésére, a kétfajta narratíva intermediális viszonyára referál.

Később Paul Benjamins éppen a fénykép által előidézett sokk emeli ki alkotói és magánéleti válságából, ugyanis a jelenet után egyszer csak újra írni kezd. Az írás folyamatához való visszatérés újabb metaforikus jelentésréteget ad a filmes metafikcionalitás fenti példájának. A képek lassú „olvasásával”, azaz az értelmezéssel ha nem is feldolgozhatóak az életesemények, de az értelmező feldolgozásban rejlik a továbblépés, a túlélés lehetősége. Paul Benjamin ezután a „lassú olvasás” után képes visszatérni az íráshoz, amely egyben a saját létmódját is jelenti. A képek érzékeltetik a folyamatosságban is az apró változásokat, amelyek mindegyikük életét átszövik, és valahogy össze is érnek a sorsok, a szálak, mindenki kapcsolatba kerül a másikkal, még ha látszólag semmi közük sem volt egymáshoz, csak az az egy pont volt közös, hogy a dohányboltba jártak vásárolni, vagy előtte haladtak el nap mint nap. A film nem a füstől, hanem valami füstszerű, láthatatlan gomolygó kapcsolatrendszerrel szól, ami összeköti a szereplőket és minden brooklynit, valamint *ahogy* összeköti őket.

Az önreflexió megjelenésének a történet záró jelenetében ugyancsak nagy jelentősége van. A dohányboltos rendhagyó karácsonyi történetének több rétegű önreflexív működését értelmezve az austeri fikció audiovizuális változatának regényekhez hasonló problémafelvetésére ismerhet rá a befogadó. A történet két változatban szerepel a film cselekményében. Először Auggie egy étteremben ülve Paul Benjaminsnak meséli a történetet. Ezt követően a képeken minden előzetes utalás nélkül megelevenedik a karácsonyi „mese”, és a fiatal Auggie látható, amint a boltjába betérő tolvaj futás közben elveszített tárcájával a kezében felkeresi annak nagyanyját, hogy visszaadja az elveszett holmit. De a hölgy úgy tesz, mintha unokája látogatta volna meg, azonban miután a vak néni teljesen meggyőződik róla, hogy a látogató nem az unokája, továbbra sem hajlandó leleplezni a férfit. Tovább játssza, hogy karácsonykor az általa szeretett személlyel töltheti az estét, és Auggie látva az asszony magányát belemegy a szerepjátékba. Nála marad vacsorára, és a mosdóba menet megpillant bontatlan csomagolásban lévő fényképezőgépeket. Mintegy elégtételként a lopásért leemeli egyet a polcra, majd távozik, mivel a néni idő közben elaludt. A film záróképe a blokkházakat mutatja, ahol a nagymama lakott, és már nem tér vissza a fikció jelenébe. Az önreflexió ismét az audiovizuális történetközvetítésben jelentkezik, az elbeszélt és film a filmben megjelenítésű képsorral is bemutatott történet ismét a fikció megformálására irányítja a néző figyelmét. A karácsonyi elbeszélés kétféle módszerrel

való egymás utáni megjelenítése egyrészt összehasonlításra készíti a nézőt, másrészt a sztori cselekményéről annak intermediális, többféle médiumot – ne feledjük el, hogy a fikcióból adódó logikus következtetés szerint a filmbeli író meg is fogja írni ugyanezt a történetet – mozgósító elbeszélési módjára tereli a figyelmet. A fényképezőgép motívumát kiemelve a karácsonyi történetből egy olyan értelmezési lehetőség bontakozik ki, amely a film korábbi, fényképes jelenetét és a zárójelenet önreflexív jellegét kapcsolja össze.

A karácsonyi történet tulajdonképpen az egész fényképezős szertartás kiindulópontja lesz, mivel a fényképezőgép éppen ettől az eseménytől fogva tartozik szorosan a dohányárus személyiségéhez. Látszólag nyitott marad a zárlat, hiszen Auggie megnyilatkozásaiból nem derül ki egyértelműen, hogy kitalált történetet hallott a néző és az író, vagy esetleg megtörtént esetet. A fényképezőgép fikcióból eredeztetett származása lehet érdekes az interpretációban. A fényképek készítésének célja a tények rögzítése, ugyanakkor a valóság értelmezése például az író feleségének halálával és a képen dokumentált jelenlétével való szembesüléssel átértelmeződik. A fénykép nem sorsokat rögzít, képtelen rögzíteni az egyes ember életének összefüggéseit, mégis szembesít a sorssal, arra is hivatott, hogy leleplezze a fájdalom forrását, és továbbsegítsen a krízisen. Az író életében ez a fotóval való szembesülés változást hoz, megindul a már kiapadt írói véna, és újra írni kezd, majd kapcsolatokat, felelős döntéseket kényszerít ki belőle a fotó. Az ideiglenesen hozzá költöző, mert sorsát felderíteni igyekvő Rashidért felelősséget kell vállalnia, bár ezt nem szívesen teszi, először el is utasítja, aztán mégis mellé áll, és vállalja a legkényelmetlenebb szituációkat is a fiúval kapcsolatban. A fényképek strukturálják a film íróval kapcsolatos történetszálát.

A dohányárust egy régi kapcsolat kísérti, ami szintén a felelősségvállalásról szól. Volt barátnőjének felnőtt lánya drogos, és elkeseredésében a dohányárustól próbál pénzt szerezni a kezelésére, ezért beadja neki, hogy a lánynak ő az apja. Miután lelepleződik a nő, hogy nem biztos a lány apjának személyében, és már elveszíti a férfi segítségébe vetett hitét, a férfi hirtelen feladja a dohánybolt bővítésére vonatkozó üzleti ambícióit, és a nőnek adja az ideiglenesen, szívességből alkalmazott Rashidtól származó kártérítést, amit a dohányboltban a fiú miatt elázott szivarok fejében kap. A fényképkészítés, az események folytonos dokumentálása nem óvja meg Auggie-t a saját problémájától, de Rashid és az író igyekezete a dohányboltban okozott kár megtérítésére és az általa megismert sorsok arra készítetik, hogy segítséget nyújtson régi

kedvesének. Látszólag nem befolyásolják Auggie döntését a fényképek, azonban az általa elmondott, majd képeken az ő főszereplésével lejátszott történetből következtetni lehet Auggie hajlandóságára az elképzelt és a valóságos összekeverésével kapcsolatban. A fotózás, a tényrögzítés „tényfékezéssé” alakul át, hiszen nem a történetek cselekménye, nem is a képek által rögzített valóság – legyen az akár fénykép, akár filmkocka – hordozza a valódi tartalmakat, hanem az ezekkel az eszközökkel élő történetmesélés köti össze a sorsokat, szervezi újjá a füstként gomolygó kapcsolatrendszert a karakterek között. Nem feltétlenül a képeken megfigyelt, naponta ismétlődő látvány az érdekes az album nézegetésekor, hanem Auggie erőfeszítése, amivel rendezi, következetesen elvégzi ezt a fajta dokumentációt. Szüksége van a dohányboltosnak erre a tevékenységre, mivel része lesz azoknak a kapcsolatoknak, amelyek által saját léte értelmezhető a pult mögött. Mindez az utolsó jelenet fényében érthető meg, hiszen a tényeket rögzítő eszköz, a fényképezőgép maga is fikcionális tárgy lesz, amely annak tényrögzítő funkcióját tekintetbe véve paradox. Auggie fényképezőgéphez való hozzájuta történetének fikcionális jellege a fényképezőgép metaforikus olvasatára ösztönöz. Ugyanakkor a gép eredeti, mellékes diegetikus elemként való szerepeltetésének megváltoztatása – az, hogy maga a fényképezőgép kitüntetett szerepet kap, és a fikció tematikus elemévé válik, amelynek el lehet mesélni a történetét – a metaforizálható jelentése ellenére is autopoetikus tükörré avatja a fényképezőgépet. A fényképek, amelyek a film anyagává alakultak át a képkivágatot betöltve ennek a témává emelt fényképezőgépnek a rögzítései. A fényképezőgép a rögzítés eszköze, ugyanakkor fikcionalizált tárgy is, következésképp a fényképezés, azaz a filmkészítés módszere eleve fikcionális aktus, amely tény ellentmond a filmkészítés tényrögzítő funkciójának, annak az illúzióknak, amit a fotó és a mozgókép a nézőben indukál. A fényképezőgép tehát a filmes narratíva viszonyainak metaforikus jelölő tulajdonsága mellett autopoetikus tükörré is válik, mivel a filmkészítés módjának fikcionális természetére reflektál.

A film zárlatát alkotó történet a történetben (mise en scene) jelenetnek elbeszélt és audiovizuális megjelenítése ugyanannak a cselekménynek két lehetséges interpretációja. Nem feltétlenül a szép karácsonyi elbeszélés van a középpontban a megjelenítéskor, sokkal inkább a tény, hogy valaki lopni próbált a boltból, akitől ezt követően olyan eszközt sikerült eltulajdonítani, amely a történet strukturálására volt hivatott. A kamera is elmondja a történetet, a képek is „beszélnek” erről a lopásról, pedig még azt sem tudhatja a néző, hogy valóban hitelesnek fogadja-e el az író a

történetet vagy sem. Az önreflexiónak – ebben az esetben a metaforikus olvasatban – ezen a ponton ismét szerep jut: a jelenet és a lopás visszafordítása is arra világít rá, hogy az események nem feltétlenül hitelesek, akár képes, akár szóbeli megformálás részei is, és mivel ebből a fikcióból nem lép vissza a dohányárus és az író jelenébe a történet, ily módon relativizálja az egész film történéseit is. Visszafelé olvastatja a fényképeket, az elbeszél és a leírt történeteket, amelyet tovább erősít, hogy Rashid többször elindít egy-egy fiktív elbeszélést önmagáról, ami aztán hiteltelenné válik az őt segítő szereplők, az író és Auggie számára. Végül Rashid felfedi saját személyazonosságát és valódi nevét megtalált apja előtt, mégis a fiúval kapcsolatba kerülő karakterek számára mindvégig a *Rashid* név lesz az elfogadott; Paul Benjamin már jóval korábban megtudja a fiú igazi nevét, azonban továbbra sem úgy szólítja őt.¹⁹⁸

Az utolsó jelenet azonban nemcsak a történet egészét tekintve értelmezhető önreflexívként, hanem Paul Auster saját életrajzi értelemben vett szerzői magatartásra is utal ezzel a zárlattal. Az Auggie Wren-történet megírásának valós körülményeit fikcionalizálja a *Füst*-ben, hiszen Paul Benjamin, a fikcióbeli író szintén egy karácsonyi történet megírásában akad el, amikor Auggie a segítségére siet. A dohányárus Auster novelláját beszéli el, majd ugyanebből készül a film legvégén a jelenetsor is. A szerző tudatosan építi be saját életének eseményeit a forgatókönyvbe, és több ponton reflektál ezekre a film cselekményében. A *Füst* esetében az általam vázolt értelmezés nagy valószínűséggel alátámasztja, hogy bár Auster a történetírást részesíti előnyben, és a filmet szórakoztató, ugyanakkor a befogadás szempontjából pillanatnyi és múlandó médiumnak tartja, audiovizuális narratívájában mégis reflektál rendezőbarátjával együtt a történetmesélés, írás, fikció és valóság keveredése témákra, felhasználva az audiovizuális történetmesélés eszköztárát az önreflexió kifejezésére. Austernek ez a kísérlete annyiban azonban eltér írásműveitől, hogy jelen esetben nem csupán az elbeszélés-elbeszélhetőség írott formájára, hanem a történetmesélés egyéb módjaira is figyelmet fordít, ezzel lehetővé téve, hogy a fikció és a valóság közötti átjárhatóságot, azok szétválaszthatatlanságát – mely tézisre egész szerzői tevékenységét bevallottan

¹⁹⁸ Egy adalék a fikcióbeli író és Rashid kapcsolatához – amiről Wang számol be korábban idézet írásában – hogy a forgatókönyv egyik meg nem valósult verziójában P.B., miután újra ihletet kap Auster *Ghosts(Szellemek)* című regényét kezdi írni, és hasonlóan az e regényben szereplőhöz elkezd megfigyelni Rashid viselkedését. Rashid rájön erre, és visszafordítja a megfigyelést P.B.-re. Egy idő után már nem dönthető el, hogy ki kit figyel meg, és ez a káosz a két ember identitásának felszámolásához vezet. Ezt a verziót a téma hosszúsága miatt nem valósították meg. In: WANG, Wyne: Smoke: Paul Auster and me. In: *All-story*. Winter, 2005.

alapozza¹⁹⁹ – felhasználja a történetmesélés nem csupán szerzői, hanem emberi létmódként való megjelenítésére.

A szkriptorium mint bezárt szoba – átjárás csak karaktereknek és műsáknak

Ebben az alfejezetben Paul Auster *Travels in the Scriptorium* (Utazások a szkriptoriumban) című, 2006-ban megjelent regényének és az első kiadott regényhármának, a *New York Trilogy*-nak (New York Trilógia) elemzésével, valamint a szerző *The Inner Life of Martin Frost* (Martin Frost belső élete) című filmjének interpretációjával szeretném megvizsgálni, hogy az író önreflexiót alkalmazó, különböző médiumok által megjelenített fent felsorolt művei milyen eltérő mintázatokban önreflexívek, milyen kapcsolat van a filmes és irodalmi önreflexió mintázataiban a fent említett művek összefüggésében, valamint a kezdeti és utolsó regény hasonló témájára, az azok közötti intra- és intertextuális átjárhatóságra tekintettel szeretném kiemelni elemzési szempontként az Auster-szövegek íráshoz való viszonyának alakulását. A film helyét e fejezet elemzendő művei között ugyancsak az írás, méginkább az ihlet misztifikált, szerzőséget dekonstruáló működésének témája, valamint a filmes intermedialitás audiovizuális és szövegnarrációban mutakozó hatásának megfigyelési lehetősége jelöli ki.

Mindhárom elemzendő mű közös témája az írás. A *New York Trilogy*²⁰⁰ (a továbbiakban: Trilógia) a szerző pályájának kezdetét jelenti, az *Travels in the Scriptorium*²⁰¹ (a továbbiakban: Utazások...) pedig az eddigi utolsó regénye, és a film is nagyon friss, 2007-ben került a mozikba. Pusztán a közel húszéves időintervallum is sejteti, hogy az írás és olvasás metafikcionalizált témái nemcsak más nézőpontból, hanem más-más narrációs és mediális keretben tematizálódnak újra az alkotó két legfrissebb művében. Auster korai műveiben a posztmodern látásmód mára „klasszikussá” vált példáit adja. Átmetaforizált, fikció és valóság határait felszámoló, önreflexív és metafikatív elemekkel tarkított, disszeminációra kínálkozó, irodalmi elődökre bőséggel utaló intertextualizált szövegeiben előszeretettel ötvöz és módosít hagyományos regényfajtákat – a *Trilógia* esetében a detektívregényt. Az Auster-fejezetem bevezetőjében említett feltételezésemre alapozva – miszerint a szerző

¹⁹⁹ A *The Red Notebook* (Piros jegyzetfüzet) című esszégyűjteményében állást foglal az élet és az írás közötti határ lerombolása mellett, és szükségesnek tartja a különböző műfaji hagyományok felhasználását az emlékezet és identitás témáiba való behatoláshoz.

²⁰⁰ Auster, Paul: *New York Trilogy*. Faber and Faber, London, 1999. (első kiadás: 1985-86)

²⁰¹ Auster, Paul: *Travels in the Scriptorium*. Faber and Faber, London, 2006.

írásművészetével erőteljes kölcsönhatásban van filmes szerepvállalása – annak nyomába eredek, hogy a *Trilógia* posztmodern történetmondása és értelmezhetősége idő közben mennyiben módosult, és milyen jelei vannak ennek a módosulásnak a két legutóbbi alkotásban.

A Trilógia műfaji meghatározottsága – az Utazások a szkriptóriumban mint műfajparódia

Elemzésem kiindulópontjaként a detektívregény austeri olvasatát, az anti-detektívregényt a témában releváns tanulmányok alapján a klasszikus műfaj dekonstruálásaként, a *Trilógia* jelentést felszámoló, jelfunkciót relativizáló működésének kereteként értelmezve feltételezem, hogy a szkriptóriumbeli *nyomozás* mint keret ugyancsak a detektívregény műfajára alludál, és összehasonlítható a kezdeti regényhármás „szétíródott” műfaji minőségével. A továbbiakban azt vizsgálom, hogy a különböző nagystruktúrák – mint például a morál, a nyelv, a végítélet stb. – hogyan számolódnak fel a *Trilógia* narratívájának írásfolyamatot nyomozásként értelmező, ugyanakkor a jelentés utáni nyomozás cél-, és eredmény nélkülségét tematizáló, megérteni, értelmezni vágyó szubjektumot ellehetetlenítő körkörös folyamatában. A relativizálódott jelentés az intertextusok – többek között az amerikai transzcendentalizmus szerzőinek alkotásait játékába hozó – kontextusában disszeminálódik a *Trilógiában*, amely folyamat a tér-idő és ok-okozat logikáját felbontó önreflexív és metafiktív narratív képletekben működhet zavartalanul, és irányíthatja a figyelmet a valóság fikcionalizált létmódjára és leírhatatlanságának problémájára. Az intellektualizáló, derridai elkülönöződést retoricitásában, főként metaforizáltságában tükröző *Trilógia* dekonstruktív értelmezhetősége az *Utazások...* szövegjellemzőinek – a fikció végletes erodáltsága, az előző regények újra felbukkanó szereplői által felidézett kontextus intra- és intertextuális zsákutcákba futó dekontextualizálódása, a metafikció radikalizálódása, a nyelv disszeminált jeltermészetének szimulákrummá alakulása – ismeretében új, már-már parodisztikus színezetet kap: az *Utazások...* kritika alá vonja a disszeminációs játék lehetőségét, és immunis marad a dekonstruktív értelmezésre. Az *Utazások...* elemzésekor a regény metafiktív sémáinak Trilógiától – és a többi Auster-regénytől – eltérő jellegét és annak dekonstruktív, disszeminatív értelmezést gátló szerepét vizsgálom. A *Martin Frost belső élete* című film elemzésével arra keresem a választ, hogy milyen kapcsolat fedezhető fel az *Utazások...* szövegvilágában feltárt

jellemzők és az audiovizuális önreflexív narráció austeri példája között. Az *Utazások*... általam olvasott kritikái²⁰² nem utalnak egyértelműen a detektívregénybeli nyomozás motívumának markáns jelenlétére a szövegben, bár azt egyértelműen megállapítja több szerző – Fridell, Kincaid – hogy a *Trilógia* szerkesztésmódjához és témájához közelebb áll e regény mint Auster egyéb szövegeihez, még ha majd’ mindegyik Auster-mű valamilyen vonatkozásban fel is idéződik a legutóbbi fikcióban. A kritikusok több-kevesebb negatív hangsúllyal „kifáradt” metafikcióként értékelik a szöveget, a szerző magánpanoptikumában, saját szereplői és fikciói közötti belső sétának tartják a művet, amely intratextuális²⁰³ utalásai miatt leginkább az Auster-rajongók érdeklődésére tarthat számot. Az értékelések észlelik a szöveg módosulásait Auster előző szövegeihez képest, azonban nem tulajdonítanak a különbségeknek nagy jelentőséget. Auster kevésbé sikerült, középszerű művei közé sorolják az *Utazásokat*, és nem tesznek kísérletet a szövegjellemzők tüzetes elemzésére. A regény a korábbi szövegek közül a *Trilógiát* idézi fel a legösszetettebb módon: nemcsak a szereplők, hanem a műfaji, a metafikcionális és a regényhármásról született különböző értelmezések horizontját is újraírja, amely újraértelmezés kiindulópontja a nyomozás lesz.

A *Trilógiát* több elemző²⁰⁴ hozza példának a detektívregény posztmodern átírásaként emlegetett anti-detektívregényre, vagy más terminussal: metafizikai detektívregényre. John Scaggs *Crime Fiction*²⁰⁵ című, a detektívműfaj történeti áttekintését nyújtó tanulmánykötetében szerepel egy fejezet a posztmodern metafizikai

²⁰² Barra, Allen: 'Travels into the Scriptorium'. url:

<http://www.salon.com/books/review/2007/02/07/auster/> (2008-03-11)

Crace, John: Travels in the Scriptorium by Paul Auster. url:

<http://books.guardian.co.uk/digestedread/story/0,,1923438,00.html> (2008-03-23)

Kincaid, Paul: Travels in the Scriptorium by Paul Auster. url:

http://www.strangehorizons.com/reviews/2006/12/travels_in_the_.shtml (2008-03-23)

Fridell, Deborah: Mr Writer Man. url:

<http://tls.timesonline.co.uk/article/0,,25339-2399052,00.html> (2008-03-23)

L. Varga Péter: Retúrjeggyel a szövegbe url:

<http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=KRITIKA0740&article=2007-1005-1730-05URHH> (2008-03-11)

Vizzini, Ned: Travels in the Scriptorium by Paul Auster. url:

http://www.bookslut.com/fiction/2007_05_011070.php (2008-03-11)

²⁰³ Jelen esetben intratextuális utalásnak tekintem az Auster más regényeiből felidézett szereplőket, témavázlatokat.

²⁰⁴ Swope, Richard: *Approaching the Threshold(s) in Postmodern Detective Fiction: Hawthorne's "Wakefield" and Other Missing Persons*. Critique, 39./ 3., 1998; 207-228.; Rowen, Norma: *The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's City of Glass*. Critique, 32./4., 1991, 224-234.; Russell, Alison: *Deconstructing the New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction*. Critique, 31./2., 1990, 71-84.

²⁰⁵ Scaggs, John: *Crime Fiction*. New York: Routledge, 2005.

detektívregényről, amelynek az egyik példaként elemzett szövege Auster regényhármasa. Scaggs Patricia Merivale és Susan Elizabeth Sweeney²⁰⁶ meghatározását idézve jellemzi²⁰⁷ a detektívregény posztmodern újraértelmezését: „Ezeket a posztmodern anti-detektívregényeket, amelyek leginkább az általuk narratíváról, interpretációról, szubjektivitásról, a valóság természetéről és a tudás hatáiról feltett, mélyreható kérdésekkel karakterizálhatók, „metafizikai detektívregényekként” (Merivale and Sweeney 1999: 1-2; idézi Scaggs) is terminologizálták...tudniillik a metafizikai detektívregény létezése és sikere teljes mértékben azokon a konvenciókon (a detektívregény konvencióin; megjegyzés tőlem) múlik (Merivale és Sweeney 1999:3; idézi Scaggs). Paul Auster New York trilógiája...például kisajátítja és dekonstruálja a detektívregény műfaját, és eközben bemutatja a metafizikai detektívregény Merivale és Sweeney által azonosított jellemzőinek legtöbbjét. Ezek a következők: „a kudarcot vallott nyomozó”, „a világ, a város vagy a szöveg mint labirintus”, „az ellopott levél, a beágyazott szöveg [és] mise-en-abyme”, „az ambiguitás [...] vagy a nyomok és bizonyítékok abszolút jelentésnélkülisége”, „a hiányzó személy [és] az alakmása” és „a hiány [...] vagy a nyomozás bármiféle lezárhatóságának ön-romboló természete” (Merivale és Sweeney 1999:8, idézi Scaggs)²⁰⁸. Az elemző Auster Trilógiájának mindhárom regényében – *Üvegváros*, *Szellemek*, *Bezárt szoba* – végigvezeti az idézett jellemzőket: például azonosítja a kudarcot vallott nyomozó/író szubjektumot; az alakmást – aki néhol az életrajzi értelemben vett szerző, Auster nevét viseli (*Üvegváros*); a *Bezárt szoba* történetében Fanshawe, egy Hawthorne-regényhősről elnevezett figura válik az író/narrátor nyomozásának tárgyává, aki a legjobb barátjaként a saját alakmását formálja meg²⁰⁹. Scaggs úgy látja, hogy a detektívregény műfaja képes a jelentős intellektuális és metafizikai többletet teherként hordozni, következésképp alkalmassá válik a posztmodern metafizikai detektívregény alapjául szolgálni. A két műfaj egymásra épülését paradoxonként értékeli a szerző, mivel a metafizikai változat intenciója a detektívregény teherbírását kihasználva az eredeti műfaji konvenció túlterhelésével annak aláásása, amely keretet biztosít a megismerés

²⁰⁶ Merivale, Patricia and Sweeney, Susan Elizabeth (eds): *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1999.

²⁰⁸ In: Scaggs, John: *Crime Fiction*. Routledge, New York, 2005, 139. (ford. tőlem)

²⁰⁹ Az elemzést ld.: uo. 139-144.

tévedhetetlenségének megingatásához²¹⁰. Az elemző a detektívregénybeli nyomozás metafikatív kisajátításaként értelmezi a *Trilógiában* megjelenő zsákutcába futó nyomozási folyamatokat²¹¹. A Trilógia három részének mindegyikében érvényesül ez a metafikatív olvasat: az *Üvegváros*-ban Quinn, az író ál-magándetektívnek szegődik, hogy megfigyelje a megbízója életére törő Stillmant, azonban nyomozás közben folyamatosan rossz döntéseket hoz, félreértelmezi a nyomokat, kétségbeesetten próbál értelmet adni az általa követett személy ötletszerű cselekvéseinek²¹², végül saját élete jelentéseinek felszámolására kényszerül; a *Szellemek* két magánnyomozója egymást figyeli meg, amiről azonban csak a történet végén értesülnek, így a lehetetlen helyzetben a másik önmaguk tükörképévé, a nyomozásuk kudarcának szimbólumává válik²¹³; a *Bezárt szoba* író/narrátora explikáltan az írás mint nyomozás eleve lehetetlen vállalkozásával, mint az igazság felderítésének képtelenségével és az írói szubjektum felszámolódásával néz szembe²¹⁴. A metafikatív olvasatban a történetek narrátor/nyomozó/író karaktereinek kudarcra a jelentés utáni nyomozásban a regények és általában a detektívtörténetek olvasójának értelmezésbeli behatároltságát erősítik

²¹⁰ „Az elbeszélés kezdete, amely általánosságban sajátítja ki és aknázza alá a detektívtörténet konvencióját...azonnal kiemeli a regényt strukturáló epiztemológiai kételyt” Uo. 141.

²¹¹ Uo. 142.

²¹² Quinn, az álnyomozó a Stillman életéről előzőleg megtudott információt – miszerint korábban a tökéletes, édeni nyelv reprodukálhatóságát kutatta, és fiát ördögi módon ennek a célnak alárendelve évekig elzárva tartotta, remélve hogy a kezdeti tiszta nyelven szólal majd meg – félreértelmezve a professzor New York-i sétáinak útvonalterképét betűknek tekinti a lerajzoltakat, és a „Bábel Tornya” szókapcsolatot olvassa ki belőlük, idő közben azonban szem elől téveszti Stillmant, aki öngyilkos lesz végérvényesen lezárva a további nyomozás/értelmezés lehetőségét. Quinn azonban Stillman eltűnését ismét félreértelmezve veszélyeztetettnek látja kliensét, következképp kilép saját életéből, és a hajléktalanságot vállalva hetekig napi 24 órában figyeli megbízója lakását. Quinn ekkor már – öntudatlanul ugyan – saját életének értelmét kutatja, tevékenysége nem a nyomozói munka elvégzését, hanem saját élete traumáinak feldolgozását, a „megtisztulást”, és az íráshoz való visszatérés útját készíti elő.

²¹³ A regény lecsupaszított vázlatát adja egy detektívregény struktúrájának, a szereplők színekről vannak elnevezve, a történet teljesen lényegtelen. White megbízza Blue-t, hogy figyelje meg Black-et. Blue a nyomozás klasszikus megfigyelő pozícióját elfoglalva a Black lakásával szemközti házban apránként teljesen elszakad saját életétől – menyasszonyát elhanyagolja majd elveszíti – azonban a nyomozás egyáltalán nem jár semmilyen eredménnyel. White, a megbízó gyanússá válik Blue számára, azonban lenyomozhatatlan a kiléte. Blue kénytelen kilépni megszokott nyomozati ügymenetéből, hogy Black kilétére fényt derítsen, akiről végül kiderül, hogy Blue-t magát figyeli meg és azonos White-tal. Mindketten Thoreau Waldenjét olvassák idő közben... A történet felszámolódásával az intertextuális játék és a metafikció az olvasás és értelmezés relativitására irányítja a figyelmet.

²¹⁴ Az író/narrátorral barátja felesége tudatja, hogy férje, Fanshawe meghalt, és írói hagyatékának gondozását rá bízta. A történet a narrátornak a barátja utáni nyomozását kíséri figyelemmel, amelynek során Fanshawe helyébe lép férjként és íróként egyaránt. A narrátor életét egyetlen körülmény zavarja meg, hogy a halottnak hitt Fanshawe – csak neki – életjelt ad magáról. A narrátor egy rémálomban találja magát, ahol a saját élete felszámolódik egy kísértet árnyékában.

meg.²¹⁵ A metafiktív olvasat lehetőségét Scaggs a klasszikus detektívregény narratívájának eleve metanarratív jellegéből származtatja.²¹⁶

A Trilógia disszeminatív jelentésszjátékának ellehetetlenítése

Az Utazások... metanarratívája – bár a kritika nem tulajdonít ennek nagy jelentőséget – a metafizikai detektívregény jellemzőiből kiindulva a *Trilógia* dekonstruált narratíváját hozza játékba. Egy jelentést olvashatunk, amely egy regényben szerepel – a regény szerzője nem más, mint a *Bezárt szoba* kezdettől fogva kísértetként létező írója, Fanshawe; azonban erről a tényről csak a zárlatban szerzünk tudomást. A jelentés kép-, és hanganyag alapján készül egy Mr. Blank nevű férfiről, aki amnéziában szenved, és a bekamerázott szoba lakója. A meglett, rossz egészségi állapotban lévő férfi fiziológiai szükségleteinek egész napos ritmusát aprólékos részletezéssel dokumentáló leírás mellett arról is számot ad a narrátor, hogy milyen folyamatok zajlanak Mr. Blank gondolatában, amelyeket elsősorban a cselekvéseiből következtet ki. A férfi foglalkozik a nyomozás gondolatával is, hiszen szeretné kideríteni, hogy ki ő, és pontosan hol, milyen helyzetben van. Látszólag segítőkre talál az őt meglátogatók között, akik mind tisztában vannak a férfi kilétével, azonban Mr. Blank folyamatosan elszalasztja a lehetőséget a kérdései feltevésére. A nyomozást folyamatosan megakasztják a férfi fiziológiai szükségletei, valamint agyában felmerülő gyermekkori emlékképei. A nap végén éppoly bizonytalan saját személyazonosságában, mint az elején, noha támpontként használhatók lennének a nyomozásához a szobában lévő íróasztalon fekvő kéziratok és fényképek is. Az olvasó számára kiderül, hogy a férfi valamikor titkos ügynök vagy író lehetett, mivel az asztalon fekvő „jelentések” szerzője, és a képeken látható személyek a beosztottjai voltak. Látogatói közülük kerülnek ki, akiknek fényképeit kezében tartva sem tudja azonosítani a személyüket. Listát készít a nála megfordult emberek neveiből, és unalmában az egyik, asztalon heverő félbehagyott jelentést is befejezi. A férfi számára mindvégig homályos a saját és látogatói kiléte, az olvasó ugyanakkor felismeri Auster korábbi regényeinek karaktereit – noha csak a nevük lesz ismerős. A *Trilógia*nak a nyomozás dekonstruálását eredményező

²¹⁵ Scaggs (2005) – 142.

²¹⁶ „A bűnügyi narratívák, amelyek struktúrája egy büntett felderítése köré szerveződik, alapértelmezésük szerint metanarratívák. Ezek a szövegek történetekről szóló történetek, avagy egy bűnügy narratívájának rekonstruálásáról és interpretációjáról szóló történetek, és ez a metanarratív ön-tudatosság az, amely ösztönzi a kritikai és teoretikai megközelítéseket, valamint megalkotja a tökéletes, a műfaj számára önmaga megkérdőjelezésének és újrateremtésének végtelen lehetőségét adó keretet”. (ford. tőlem) Scaggs (2005) – 142-143.

narrációját az *Utazások...* felforgatja, és az egymást relativizáló, disszemináló jelentések játékát lehetetleníti el. Míg a *Trilógia...* narratív keretét egy nyomozást dokumentáló szöveg keletkezése adja – *Üvegváros*: Quinn egy piros jegyzetfüzetbe rögzíti a Stillman utáni nyomozásának fejleményeit; *Kísértetek*: Blue ugyancsak feljegyzéseket készít Black-ről; *Bezárt szoba*: a narrátornak Fanshawe utolsó szövegét, az első regényben megjelenő piros jegyzetfüzetben nyújtja át, amelynek tartalma ismeretlen marad az olvasó számára, ezzel is biztosítva a folytonos metafikatív olvasat fenntarthatóságát az írás episztemológiai természetére vonatkozólag – ezzel szemben az *Utazások...* kiindulópontja a lejegyzett jelentés maga, amelynek „hitelességét” a narrátor többször bizonygatja, és az olvasó számára az egyetlen forrása a fikció megismerésének. A nyomozó/író a *Trilógia* végpontjából kiinduló narratív szituációban a „nyomozati anyag” tárgyává válik. A dokumentáció azonban nem lehet azonos a *Trilógia* piros jegyzetfüzetének tartalmával, amely a három főszereplő saját életének viszonylagosságát, metafikatív olvasatban pedig az író és olvasó jelentéskonstrukciójának korlátait rögzíti. Mr. Blank fiziológiai szükségletein kívül képtelen bármilyen asszociáció végiggondolására, még a régmúltban az irányítása alá tartozott karakterek (az általa kitalált szereplők) nevét is le kell jegyeznie, hogy támpontja legyen. Mr. Blank a nyomozás tudtán kívüli gyanúsítottja, így nincsen abban a helyzetben, hogy nyomozásba foghasson, amint azt saját képességeinek korlátai is lehetetlenné teszik. A detektívregény konvencióit túlterhelő metafikatív detektívregényt lehetetleníti el a narráció, amennyiben a kudarcot valló detektív már a kiinduló helyzetben mindenki – a karakterek és az olvasó – számára nyilvánvalóan maga a vádlott. A metafikatív olvasat lehetősége részben abban rejlik, hogy Blank fő tevékenysége a *Trilógia* főszereplőihöz hasonlóan az írás. A Blank alakjában rejlő írói önreferencialitás összetettebb, mint a *Trilógia* hőseié: Blank a felsült nyomozó/író paródiája, aki a *Trilógia* kontextusában még a nyomozás mint jelentéstulajdonítás tekintetében vall kudarcot és önértelmezésre kényszerül, Blank számára viszont eleve elérhetetlen a jelentéstulajdonítás, nincs lehetősége a jelentések disszeminatív játékba hozására, mivel a kontextus a saját disszeminatív önértelmezéséből létrehozott, eleve disszeminált világ, amelyben mindig már fikcionalizált (és üres) létezőként (jelölőként) van jelen: a történet zárlata körbe futó narratívába, immár kifejtetten regényszövegbe fordul: Blank egy újabb kézirat fölé hajol, és ráébredve, hogy a saját magáról szóló „jelentést”, Fanshawe *Utazások a szkriptóriumban* című regényét tartja a kezében, idegesen elhajítja és a narrátor szenvtelenül folytatja a beszámolót Blank napjának

végéig. Blank saját „beosztottjai” az író kitalált világának karakterei, akik szabadon járnak-kelnek a fikcióban, ő maga viszont a *bezárt szoba* utódjában, egy újabb körülhatárolt térben önmaga foglya lesz, mivel a felmerülő nyomozás/önértelmezés gondolata akaratától függetlenül állandóan elhalasztódik és értelmetlenné válik.

A Trilógia intertextualitásának felfüggesztése és dekonstruktív olvashatóságának felszámolása – Mr. Blank és a szimuláció

A *Trilógia* narratív kerete a dekonstrukció palimpszeszt-metaforája mentén definiált szövegszerveződési relációt idézi fel az *Utazások...* által intratextualizált formájában, amennyiben a *Trilógia* dekonstruált detektívregény-olvasatára ráíródik egy újabb, az *Utazások...*szövegében rögzített változat, amely az első regény kontextusában értelmezhető. A szöveg azonban nem az intertextuális játék terepeként szolgál. Auster korábbi regényeinek karakterei sorra felidéződnek ugyan az olvasó emlékezetében – Blank kevésbé sikeres a visszaemlékezésben – azonban a *Trilógia* disszeminatív olvasási módja nem bizonyul termékenynek a karakterek egymáshoz és Blank-hez való viszonyának feltérképezésében. A szereplők ugyanis nevükkel sejtetnek ugyan egy-egy korábbi kontextust – Quinn, a *Trilógia* megtöbbszörözött karaktere például Blank ügyvédjeként tűnik fel, Anna Blume, az *In the Country of Last Things* (Végső dolgok országában) című Auster-regény főszereplője pedig az öregember ápolója lesz –, azonban a történetben való megjelenésükkor nem hordozzák előző regénybeli identitásukat, és nem kapcsolható a személyükhöz az előzőekben általuk felidézett intertextuális kontextus sem. Daniel Quinn monogramjával Don Quijotét idézi fel a *Trilógiában*, és a Cervantes-regény kontextusával, a főszereplő fikcióba menekülésének, szélmalomharcának és a saját képzeletvilága általi fogvatartottságának konnotációival új jelentésréteggel gazdagítja a történet intertextuális rétegzettségét. Az *Utazások* Quinnjéről csak annyi információt kap az olvasó, hogy Blank első „szereplője” volt, és hogy ügyvédként elvállalta az öregember képviseletét. A monogram sem idéződik fel, mivel keresztnév nélkül jelenik meg Quinn a történetben. Fanshawe, a *Trilógia* harmadik részének egyik szereplője – akinek nevét Hawthorne-tól kölcsönözte Auster ugyancsak intertextuális jelentésmezőbe helyezve ezzel az amerikai „új reneszánsznak” nevezett puritanizmus és transzcendentalizmus 19. századi irodalmát – szintén feltűnik az *Utazásokban* mint a regény fiktív szerzője, azonban a karakter nem hordozza magában azt az összetett jelentést, amelyet a *Bezárt szoba*

szereplőjeként tulajdonítottak neki az elemzők. Hawthorne felidézése az Auster-szövegekben visszatérő motívum. Auster írói mintái között kitüntetett szerepet tulajdonít a szerzőnek, aki korának visszavonultságba menekülő figurája volt: Hawthorne szövegeiben hangsúlyos szerepet kap az önreflexió, amely abban az időszakban szokatlan stíluselemnek számított, és ugyan más kontextusban – a puritanizmus ellen fellépő ugyanakkor a hagyományban mélyen benne gyökerező szerzői gondolkodás felmutatásában – játszott szerepet, a gondolkodásmód Auster írói önmeghatározására és saját szövegeire is hatott. Hawthorne első regényének adta a Fanshawe címet, amelyet nem sokkal kiadatása után megpróbált visszavonadni, mert kudarcnak érezte a művet. Ezt a gesztust növeszti Auster első regényhármásában szimbolikussá a *Bezárt szoba* „hiányzó”, bujkáló szereplőjének elnevezésével. A szerzőség önmagát megkérdőjelező, visszavonó gesztusa ez, hisz az íróként dolgozó Fanshawe a történetben kivonul saját életéből, és kiadatlanul hagyja műveit, amelyeket elhibázottnak tart.²¹⁷ Fanshawe bujkálása és hajdani családjának megfigyelése konnotálja Hawthorne egy másik regényének,²¹⁸ a Wakefieldnek cselekményét is, amelynek főhőse évtizedekre elhagyja feleségét azért, hogy megfigyelhesse az őt nélkülöző családjá életét, majd a történet végén egyszerűen hazatér feleségéhez. Fanshawe azonban Wakefielddel ellentétben nem elégszik meg a megfigyelés bizonyosságával, hanem saját élete felszámolódásáig hajszolja önmagát, a *bezárt szobában* fejezi be életét. A *bezárt szoba* Varvogli szerint²¹⁹ mindhárom regényben a fikcióba zártságnak, a világ kizárólag szavakon keresztüli érzékelhetőségének, az író, a karakter, és a szerző magányának metaforája.

Az Utazások Fanshawe-ja dekontextualizált, előző értelmezéseitől megfosztott karakterként tűnik fel. A regény körkörös, Möbiusz-szalagszerű befejezésében a szó szerint megismételt regénykezdet után a fiktív szerző kommentárban szólal meg, és utal rá, hogy Blank immár a fikció rabja, a karakterek világáé, ahol nem halhat meg mindaddig, amíg szereplői tovább élnek a történetük által. Fanshawe jelentéseiből csak

²¹⁷ Ezt az értelmezést bővebben Alik Varvogli, Auster egyik monográfusa fejti ki. Varvogli elemzi a szöveg által játékba hozott transzcendentalizmus horizontjában megszólaló egyéb szerzők – Emerson, Thoreau, és Melville – szövegeinek lehetséges intertextualizált jelentéseit is. In: Varvogli, Alik. *The World That is the Book: Paul Auster's Fiction*. Liverpool University Press, Liverpool, 2001. 21-69.

²¹⁸ Bővebben ld.: Swope, Richard.: *Approaching the Threshold(s) in Postmodern Detective Fiction: Hawthorne's "Wakefield. and Other Missing Persons."* Critique 39./3, 1998, 207-227.

²¹⁹ A Ghosts kapcsán jegyzi meg: „Blue (a Ghost egyik szereplője, megj. tőlem) nem tudja azt, amit Auster fikciója annyira erőteljesen demonstrál: hogy a könyv, avagy a szoba, amelynek csapdájába Blue beleesik, az egyben maga a világ is. Szavakon keresztül látjuk a világot, és mások életén keresztül léteünk” in: Varvogli, 2001, 20. (ford. tőlem)

fiktív ontológiai státuszára történik utalás, ugyanakkor ez a fikció nem a valósághoz képest létezik, hanem a fikcionalizált valóság egyik rétege, amely magába olvasztja és egyenrangúsítja a narrátor, a karakter és a szerző fogalmát.

Ugyanez a kontextuális jelentésmezőtől való megfosztottság jellemző a Trilógia mint pretextus metaforizált dimenziójára is az Utazások kontextusában. A Trilógiának és külön-külön a három regény mindegyikének számtalan dekonstruktív kiindulópontú értelmezése született, mivel a szöveg – metafikatív jellegéből adódóan – szinte ajánlkozik a disszeminatív olvasatokra: a *Bezárt szobát* interpretálták többek között a derridai „titoktartás” (secrecy) és „ajándék”(gift) metaforáinak olvasataként²²⁰; az *Üvegváros* emberi nyelv transzparenciáját tagadó tematikáját a morális állásfoglalás ellehetetlenülésének nyelvi okaira hozták példaként²²¹; a nyelvi tematika alapjául szolgált egy másik feldolgozásnak is, amely a tiszta nyelv után kutató Stillmannból kiindulva az ószövetségi Genézis és Bábel-történetet citálva nyelvfilozófiai nézőpontból olvasta a szöveget²²²; Alison Russell sokat idézett tanulmánya pedig Derrida alapfogalmaira – a *disszeminációra*, az *elkülönböződésre*, a *jelenlét hiányára* – építve a detektívregény és a románc műfajának anti-detektívregénnyé való átírását helyezi középpontba, és a három szöveg kontextusát a nyelv természete, funkciója és jelentése utáni nyomozásként értelmezi²²³. A *Trilógia* továbbá kiindulópont volt az *apokalipszis*, a *nagyvárosi lét*, a *terrorizmus*, az *életrajzírás* és a *nemek* fogalmának dekonstruktív értelmezéséhez.²²⁴

Az *Utazások* felfüggeszti a metaforikus olvasatok lehetőségét, és – bár az olvasóban a különböző szereplők neveinek felidézésével felkelti a jelentésjáték kontextusok közötti feltárásának vágyát – kezdettől fogva ellehetetleníti a posztmodern metafikatív detektívregény detektív narrátorának nyomozását a nyelv transzparenciájának tagadásával felszabaduló jelentéstöbbszöröződésnek és a valóság fikcionalizált létmódjának, azaz a narrátor/szerző/író önértelmezésének nyomai után.

²²⁰ Segal, Alex: Secrecy and the Gift: Paul Auster's the Locked Room. Critique. 39./3., 1998, 239-249.

²²¹ Elliott, Carl: *Where Ethics Comes from and What to Do about It*. The Hastings Center Report, 22./4., 1992, 28.

²²² Rowen, Norma: *The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's City of Glass*. Critique, 32./4., 1991, 224-234.

²²³ Russell, Alison: Deconstructing the New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction. Critique, 31./2., 1990, 71.

²²⁴ Walker, Joseph S.: *A Kink in the System: Terrorism and the Comic Mystery Novel*. Studies in the Novel 36./3 2004, 336.; Miller, Nancy K.: *Representing Others: Gender and the Subjects of Autobiography*. Differences 6./1, 1994, 1-27.; Madsen, Peter, Plunz, Richard eds.: *The Urban Lifeworld*. Routledge, London, 2002. Houen, Alex: *Novel Spaces and Taking Place(s) in the Wake of September 11.*, Studies in the Novel, 36./3, 2004, 419.

Mr. Blank nem találja a nyomozás eszközeit, sőt irreleváns a szituációban, hogy kiderítse, fogva tartják-e, hogy be van-e zárva az ajtó. Mindig lekésik/lemarad erről a bizonyíthatóságról, többnyire fizikai szükségletei miatt, olykor pedig gyerekkori emlékképei akadályozzák az összpontosításban. Az emlékképek egy-egy benyomást tükröznek, amely asszociációk az általa befejezendő történetben szerepet kapnak.²²⁵ Ez a „szerzői” névadás a *Trilógia* és a többi felidézett Auster-regény sokjelentésű neveinek és a névadásnak a paródiája, hiszen pont a névadás volt a korábbi szövegekben a szimbolikus jelentéstulajdonítás, a metaforizálhatóság és az intertextuális jelentésszöveg forrása a korábbi Auster-szövegekben. A ló elnevezése egy meghatározó gyerekkori emlékkép alapján a név korábbi kontextusban jelentésstrukturáló erővé szakralizálódott és elemzések által misztifikált gesztusát alacsonyítja egy együgyű társítás révén profán és banális asszociációvá. Ugyanez a parodisztikus jelleg jelenik meg a regénybeli narrátor névadásában is: a főszereplő nevének kiválasztásakor, amelyet a narrátor reflexivitása hangsúlyossá tesz, azt kiküszöbölendő, hogy az *öregember* elnevezés bárkire használható hatvan és száz között, a Mr. Blank mellett dönt. A *Blank* mint név tulajdonképpen nagyon is jelentéses – az angol szó jelentése: „üres” –: a hiány, az üresség, az üres jelölő helyett áll, gyakorlatilag a végtelenbe tágítja az elnevezett illető személyazonosságát. A *Blank* név a jelentésselkülönböződés radikális megsokszorozódásaként, a Baudrillard-i szimulákrum²²⁶ megfelelőjeként értelmezhető. A szimuláció jelölősorai önmaguk üres jelölői, a disszeminálódott jelölők relativizált jelentésszerűsége sem tartanak igényt. Mr. Blank, mint az író, az olvasó, a narrátor vagy a nyomozó és vádlott neve önmaga üres jelölője, az értelmező, nyelvet használó szubjektum szimulációban feloldódó entitásának hiányát kitöltő jelölő.

²²⁵ Mr. Blank egyik visszaemlékezésén saját gyerekkori hintalovának neve ötlük fel előtte és a hozzá kapcsolódó, számára meghatározó élmények, amely nevet később beilleszt a befejezendő jelentésbe az egyik karakter, a kapitány lovának nevéként.

²²⁶ Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulation*. (Ford.: Sheila Faria Glaser). The University of Michigan

A nyelv transzparenciájának *Trilógiabeli* tagadását²²⁷ az *Utazások* újraértelmezi, azonban a nyelvi jelölésképtelenségre Blank, a „működésképtelen” nyomozó nem tud reflektálni. A regény elején a jelen időben fogalmazó narrátor megjegyzi, hogy Blank szobájában a tárgyakra címkék vannak ragasztva, amelyeken az adott tárgy neve olvasható. Blank kimondja az egyik szót, de a narrátor utal rá, hogy nem lehet tudni, hogy felolvasta-e a címkét, vagy felismerte-e a tárgyat, tehát bizonytalan, hogy képes-e olvasásra vagy az emlékezete mozgósítására. Blank többször kerül egy-egy múltbeli emlékkép vagy valamilyen sürgető fiziológiai szükséglet hatására olyan állapotba, hogy képtelen lesz saját testének hordozására, és a szoba különböző dimenzióinak felmérése is újra meg újra nehézséget okoz neki. Először is nem veszi észre, hogy szekrény található a szobájában, majd miután felöltöztetik, és felhívják rá a figyelmét, hogy van, egy ismételt fürdőszobai kitérő után újra elfeledkezik az ajtóról és a szekrényről is. A címkézés a tárgyakon teljesen jelentésnélkülivé válik a számára, hisz a tárgyak létezéséről sem tud maradandó emlékképet alkotni. Az ebédet követő epizódban – amelyben mégis funkciójuk lesz a címkéknek – felfedezi, hogy a tárgyakon felcserélődtek a feliratok. Gyanakvása – hogy valaki felcserélhette őket – sem indítja nyomozásra. Kétségbeesetten próbálja lekaparni és a helyükre visszaragasztani a címkéket, amit teljes végkimerülés árán végre is hajt. A referencialitás visszaállítására tett kétségbeesett kísérletként olvasva ezt a gesztust, Blankról kiderül, hogy nincs tisztában a nyelv transzparenciájának *Trilógiabeli* „nyomozók” által felismert és elfogadott felülírtságával. Az *Üvegvárosban* például Quinn szembesülve Stillmann eltűnésével önmaga definiálásába, majd Stillmann piros jegyzetfüzetének folytatásába kezd, visszatér az íráshoz, miután nyilvánvalóvá válik számára a nyomozása értelmetlensége. Az *Utazások* narrációjának egyik metafikatív gesztusát is ez a jelenet hordozza.

Az *Utazásokban* a fikatív regényíró ezt az epizódot a történet középpontjába illeszti, és látszólag a metafikatív mise en abyme²²⁸ struktúrájának megfelelő szerepet

²²⁷ Ennek metaforáját ld.a Trilógia mindhárom részében: Az *Üvegváros* Stillmann professzorának meghiúsult, édeni, tiszta, átlátszó nyelv utáni kutatását dokumentáló piros jegyzetfüzete – amelybe a *Kísértetek* Blue-ja rögzíti semmitmondó jelentéseit Blackről – a *Bezárt szoba* lakójának, Fanshawe-nak az összefüggéstelen jegyzetévé alakul a *Trilógia* végére, és a szemébe kerül.

²²⁸ A metafikatív mise-en-abyme értelmezésében olyan elem egy történetben, amely az egész mű kicsinyített kivonata a történeten belül, és többnyire az egész mű értelmezési módjának kulcsát rejti, ugyanúgy strukturálódik, mint a mű egésze, és erre a hasonlóságra építve reflektál az adott mű metafikatív

tulajdonít neki. Auster sok regényében visszatérő a mise en abyme, a Trilógia második részében például Blue olvassa a Waldent, amit Black kezében látott, és elveszik a történetben, nem érti, miért kell a cselekménynek olyan eseménytelennek lennie. Olvasása egyben a saját félresiklott nyomozására utal, hiszen a történet narrátora is kezdettől sugallja, hogy Blue hibát hibára halmozva próbál valami jelentést tulajdonítani Black megfigyelésének. Hutcheon tipológiájában a mise en abyme tükrözésének három különböző fajtáját különíti el, amelyek közül a *Trilógiában* az első szintet képviselő tükröződés jelenik meg: „Egy egyszerű megkettőződés, amelyben a tükröző részlet hasonlóságon alapuló kapcsolatban van az egészszel, amely tartalmazza azt”.²²⁹ Az *Utazásokban* Blank, mivel képtelen az értelmezésre, megmarad a cetlik és a tárgyak kapcsolatához ragaszkodó gondolkodásmódjánál, a nyelv referencialitására való igényénél.²³⁰ Az epizódbeli viselkedése azonban nem tükrözi vissza a mise en abyme elve alapján a történet egészében rá jellemző gondolkodást, ugyanis ha az öregember elve a nyelvi referencialitás fontossága lenne az egész történet kontextusában, akkor megpróbálna nyomozni saját kiléte és helyzetének okai után. A mise en abyme paródiájaként értelmezhető a jelenet, amelyet ismét egy fizikai rosszullét követ megtörve Blank lendületét, amellyel a szavak helyreállításhoz látott, és ismét beleolvad szükségletei fogságába.

A mise en abyme eredeti tükröző funkciójában Blank e jelenet utáni, mozdulatlanságában eszébe ötlő képi asszociáció leírásában²³¹ fedezhető fel: e gesztus,

értelmezhetőségére, és felmutatja a narratíva mesterséges természetét. A mise en abyme mind az irodalmi, mind a filmes metafikcionalitás szakirodalmában definiált jelenség. Irodalomelméleti értelmezését: ld. Hutcheon, Linda: *Narcissistic narrative: The Metafictional Paradox*. Routledge, London, 1984. 53-56.

²²⁹ Hutcheon, 1984, 55.

²³⁰ „Mr. Blank azonban rendszerető ember, sértve érzi magát fogvatartói gyerekes csínytevésétől. A tapasztalat megtanította méltányolni a precizitást és tisztaságot mindenben, s az évek alatt, amikor ügynökeket ilyen-olyan megbízatásokkal elküldte szerte a világba, nagy gonddal mindig jelentést írt a tevékenységükről olyan nyelvezettel, mely nem hamisítja meg az igazságot, amit láttak, gondoltak és éreztek minden lépésnél útközben. Ezért aztán pláne nem járja a széket asztalnak vagy az asztalt székeknek nevezni. Az efféle infantilis hóbort azt jelenti, hogy a világ káoszba dől, az élet az örülteken kívül mindenkinek elviselhetetlenné válik. Mr. Blank még nem jutott odáig, hogy ne tudja azonosítani a tárgyakat, amiken nincs név, de kétségtelen, hogy hanyatlak szellemileg, és tisztában van vele, hogy eljön a nap, talán hamarosan, talán már holnap, amikor elméje tovább tisztul és rászorul arra, hogy a dolgon ott szerepeljen a neve, különben nem ismeri fel. Ezért úgy dönt, hogy helyreállítja a láthatatlan ellenség okozta kárt, és minden elcserélt címkét visszahelyez megfelelő helyére”. (ford. Pék Zoltán). In: Auster, Paul: *Utazások a szkriptóriumban*. Európa, Budapest, 2007. 98-99.

²³¹ „Amikor a cselekmény folytatódik, Mr. Blank elnyúlva fekszik az ágyon, és a fehér, frissen festett mennyezetet nézi. Most hogy szervezete kiürítette a gyilkos mérgeket... jobban érzi magát, már ha ilyesmi lehetséges, erőtlén énjének magja nyugodtabb, felkészültebben néz szembe a megpróbáltatásokkal, melyek kétségtelenül várnak még rá. Ahogy a mennyezetet tanulmányozza, a fehérség apránként egy képet hív elő, s azt képzei, hogy a mennyezet helyett egy üres lapot lát. Hogy miért, nem tudja megmondani, talán a mennyezet mérete miatt, ami hosszúkás, nem négyzet alakú, tehát a szoba is

metafikciónak tekintve nemcsak a regény narratív működésére kínál egy lehetséges interpretációt, hanem a regény *Trilógiát* pretextusként kontextusba ágyazó, annak mindenfajta dekonstruktív működését és értelmezését ellehetetlenítő beszédmódját is leleplezi. Míg a feliratok helyrerakása egy lehetséges értelmezésben metaforizálhatja az olvasó kétségbeesett erőfeszítését, amellyel az Utazások által felidézett, austeri karaktereket kontextusba próbálja helyezni, nem lévén tisztában a regénynek az efféle olvasásmóhoz való parodisztikus hozzáállásával, ellenben a lábjegyzetben idézett epizódot valóban lehet *mise en abyme*-ként értelmezni. Bár kézenfekvő lenne e rész tartalmának írást metafikcionalizáló jelleget tulajdonítani, hisz a plafon papírlapként való vizionálása és Blank önnön írói tevékenységének képszerű felidézése vonzza ezt a nézőpontot, azonban nem hagyható figyelmen kívül Blank látomásának képi természete. Blank a szeme elé vetülő percepcionált képi ingerhez fűzi a papírlap-asszociációt, és ehhez rendeli saját önértelmezését: a ráismerést írói identitására. Az öreg önértelmezése azonban megtorpan: Blank a vizuális látványt képtelen gondolati asszociációvá alakítani, vagy a legegyszerűbb társítással megelégszik („biztos ez is jelentés”). A vizualizált emlékképek reflektálatlanul, szinte csak a percepció szintjén jutnak el a tudatáig.

Ez az epizód egy lehetséges értelmezésben az egész szövegnek és a főszereplő saját identitása utáni elhalasztódó nyomozásának – azaz metaforikusan a Trilógia dekonstruktív metafikcionalizált jelentésjátéka ellehetetlenítésének – működésmódját tükrözi, tehát metafikciónak *mise en abyme*-ként értelmezhető. A szövegben kezdettől fogva hangsúlyos szerepük van a különböző látás és hallás útján medializált entitásoknak: Blank szobája be van kamerázva, és másodpercenként fénykép készül róla, valamint hangfelvétel, amely a jelentések alapjául szolgál. A látogatóba érkező karakterekről Blank-nek fényképek állnak a rendelkezésére. Mindenfajta hang- és képi elem a jelentés – azaz Fanshawe regénye – részeként tematizálódik, tehát fikcionalizált. A szöveg azzal a metafikciónak gesztussal, hogy eleve a fikciónak szólna a fikciónak utalja

hosszúkás, és nem négyzet alakú, és habár a mennyezet sokkal nagyobb egy papírlapnál, arányaiban durván megfelel egy szabványos A/4-es lapnak. Miközben Mr. Blank ezt a gondolatot követi, valami megmoccan benne, egy távoli emlék, amit nem tud megragadni, ami folyton elrebben, amikor közelebb kerül hozzá, ám a zaccon át, ami megakadályozza, hogy tisztán lássa fejében a dolgot, ki tudja venni egy férfi körvonalát, egy férfit, aki kétségtelenül ő maga, íróasztalánál ül és egy régi típusú írógépbe fűz éppen papírt. Biztos ez is jelentés, mondja ki halkán, és ekkor eltöpreng, hány-szer ismételhette meg ezt a gesztust, hány-szer az évek folyamán, tudva, hogy legalább több ezerszer, ezerszer és ezerszer, több lappal, mint amennyit az ember össze tudna számolni egy nap, egy hét vagy akár egy hónap alatt”. (ford. Pék Zoltán). In: Auster, Paul: Utazások a szkriptóriumban. Európa, Budapest, 2007. 100-101.

ezeket az auditív és vizuális jeleket, azok szimulatív, hiperreális természetére utal. Az értelmezni nem képes befogadó – ugyanúgy mint Blank a cselekmény során az őt érő vizuális élményekre²³² – képtelen az audiovizuális, szimulált ingerek hiperreális természetére reflektálni. Az audiovizuális ingerek értelmezéseként olvasható jelentés szintén reflektál a hiperreális audiovizuális ingereknek való kiszolgáltatottságra, hiszen a jelentés nyelvi megformáltsága szegényes, a képek értelmezése megreked a látvány leírásának szintjén – például a mosakodás, öltözködés, evés, szexuális viselkedés aprólékos, letapogató részletezésében. A narratíva metafikatív működésére reflektálni képtelen olvasó magatartásának is tükrö lesz a szöveg, hiszen a gyanútlan olvasó, aki a Trilógián „nevelkedett”, vagy eleve a referenciális olvasat lehetőségét igényli, egy szöveg vázlatával találkozik csupán, amely érdektelen cselekményt kínál, és nehézkes nyelvhasználatot él. A dekonstruktív értelmezések híveit is kiábrándítja a szöveg, amennyiben folytonosan megakasztja a disszeminatív jelentésszétválás lehetőségét. Auster ezidáig utolsó regényének metafikatív mintázata az eddigi szövegek metafikciójától eltérően a radikalizált jeltöbbszöröződés következtében bekövetkező szimulatív jelközvetítődésre reflektál, valamint annak a reflexív értelmezést nélkülöző befogadói magatartásnak tart tükröt, amely a szimuláció által manipulálható. Az effajta metafikció mintázata hordozza az audiovizuális öntükrözés és az irodalmi narráció közötti intermediális egymásra rétegződés tapasztalatát, amely Auster esetében nem független saját filmrendezői élményeitől.

A Martin Frost belső élete című film metafikatív képletei

A Martin Frost belső élete című film két szekvenciájának értelmezése tovább árnyalja Auster utolsó regényének metafikcionalitását, és annak szimulációra történő reflexióját. A film Auster egyik regényében, az *Illúziók könyvében* szereplő fikatív forgatókönyv alapján készült. A film egy író vidéki kiruccanásának történetét mutatja be, aki épp egy hosszú regényt fejezett be. Martin Frost tökéletes magányra vágyik barátai házában, akik elutaztak, és barátjuk rendelkezésére bocsátották azt. A házban a diegézis elemeiként szerepelnek Austerről és családjáról fényképek, amelyek azonban nem kapnak egyéb funkciót, csupán a szerző fikcionális játékának tekinthetők. Frost megpróbál ráhangolódni a magányra, azonban egyik reggel egy az ágyban mellette

²³² A fotókon nem ismeri fel saját szereplőit: semmitmondó információkat szűr le a látványukból (hajszín, ruházat), még a szoba feltérképezésére is képtelen, és memóriája állandóan cserben hagyja.

fekvő nő látványára ébred. A film kettejük viszonyát misztikus keretbe utalva – a nőről kiderül, hogy Frost műzsája – a kapcsolatuk kialakulásáról, egymás elvesztéséről és megtalálásáról szól, amely folyamat közben megjelenik egy amatőr író/vízvezetékyszerelő is és az ő unokahúga – akit Auster lánya, Sophie Auster játszik. A cselekmény érdektelensége mögött metaforikus értelmezés rejlik, amely helyett azonban a filmes öntükrözésre helyezem a hangsúlyt.²³³

Két szekvencia a film narrációjában metafikcióként is értelmezhető. Az egyik esetben a filmvászonra mint palimpszesztre íródik rá az írás eszköze, az írógép képe. Frost víziói között szerepel egy lebegő mechanikus írógép képe: a fekete háttér előtt, amely a képkivágást teljesen kitölti, lebegő írógép képe betölti a vásznat, kiragadja a nézőt a fikcióból, aki reflektálni kényszerül az írás film anyagába való beleíródására, és a befogadó figyelmét felhívja a film metaforikus értelmezésének lehetőségére. A másik – a film központi jelenetében szereplő – szekvenciában a két főszereplőt egy fal választja el egymástól, amelynek mindkét oldalát láthatja a néző. A két főszereplő a falhoz dőlve figyeli a másik túloldali jelenlétének jeleit. A műzsát alakító nő ekkor már csak Frost képzeletében van jelen, a fal ezt az állapotot szimbolizálja, ugyanakkor ez jelenet újra visszatér, amikor hirtelen megtörik a fal előző, szimbolikus jelentése, és a szereplők kikerülve a szoba háttéréből, egy sötét háttér előtt jelennek meg, kettejük között ott van a fal, azonban képesek lesznek beszélgetni egymással. Ennek a jelenetnek a visszatérése önreflexív gesztus, azonban nem válik öntükrözővé, mivel beilleszkedve a fikcióba tovább erősíti a mimézis érzetét. Pethő Ágnes tárgyalja²³⁴ ezeket az általa poszt-önreflexiónak nevezet jelenségeket, amelyek a populáris film kontextusában jelennek meg, azonban nem mutatnak az intermedialitásra reflektáló jelleget. Bár a film kritikai fogadtatása meglehetősen negatív, Auster filmes metafikcióval való kísérletezésének példaként elemezhető. Elemzésem alapján megállapítható, hogy Auster regényeinek metafikatív narratívája, és annak *Utazások a szkriptóriumban* című műben feltárt, azoktól eltérő metafikatív mintázata kapcsolatba hozható a szerző filmes öntükröződést tematizáló audiovizuális munkáival, feltételezve a közöttük lévő intermedialis közvetítődéseket.

²³³ Egy lehetséges metaforikus értelmezésben az író skizofrén megsokszorozódásával van dolga a nézőnek. Frost belső élete a műzsája, az amatőr író, a kanonizált, de fikcionális író és a tiszta, érintetlen tehetség viszonyának kérdéseit veti fel a filmben.

²³⁴ Pethő, 2003, 170.

KONKLÚZIÓ

Az elbeszélésre való igény az emberiséggel egyidős fejlemény. Alapvetően történetek mentén határozzuk meg önmagunkat, és gondolkodásunknak mindenkori változása történetalkotásunk, tehát önmeghatározásunk függvénye. A művészet által elbeszélte történetek magukon viselik az adott korszak társadalmára jellemző gondolkodásmintákat. A történetek elbeszélésmódjának megfigyelésére irányuló önreflexív szövegszerveződés öntükröző módon mutatja fel az elbeszélés alakulását. Dolgozatomban arra vállalkoztam, hogy az irodalmi elbeszélés néhány önreflexív meghatározottságú szövegének narratív mintáit vizsgáljam, és feltárjam azt a lehetséges intermediális viszonyt, amelyet ezek a verbális logikán alapuló elbeszélések a filmművészet öntükröző alkotásaival fenntartanak. Ez a lehetséges kapcsolat a két eltérő medialitású narratíva esetében feltételezésem szerint olyan reláció, amely a gondolkodási sémák – posztmodern korszakban tendenciaszerű – változására hatással volt. A metafiktív narratíva intermediális érintkezési pontjainak vizsgálatával konkrétabban a posztmodern intertextuális meghatározottságú, disszeminatív értelmezhetőségre nyitott szövegek sajátosságait, ezeknek a sajátosságoknak létrejöttét, és annak lehetséges okait kutattam. Arra voltam kíváncsi, hogy az összetett medialitású elbeszélő film alapvetően heterogén szerveződése, amely többféle közlési rendszert olvaszt magába és eredendően tükröző jellegű, hatással van-e, és milyen formában az irodalmi narratívára.

Kutatásom elméleti irányát egy olyan, alapvetően irodalomtudományos komparatív horizont határozta meg, amely eredeti, irodalomtörténeti vizsgálódásait kitérítve a kultúratudomány felé fordul, hogy lépést tudjon tartani vizsgálatának tárgyával, a multimediális jelkövetítődés különböző irodalommal kapcsolatba hozható művészi fejleményivel. Ennek megfelelően dolgozatom elméleti bevezetése némileg heterogén képet mutat, mivel a film és irodalom önreflexív elbeszélő hagyományának intermediális vizsgálata széles elméleti horizontot feltételez. A film kultúrára gyakorolt hatásának, és irodalommal való kapcsolatkeresésének áttekintése, a metafikció fogalmának elméleti kontextusba helyezése, az irodalmi és filmnarratológiai nézőpontok felvázolása, az irodalom- és filmelmélet narratológiához való viszonyulásának kritikai olvasata, valamint az intermedialitás fogalmának meghatározása megteremtette azt a kiinduló nézőpontot, amely az irodalom és a film érintkezését nem hierarchikus kapcsolatként szemléli, hanem a két médium közötti kölcsönhatást viszonyként értelmezi, valamint elbeszéléselméleti szempontból közelít

ugyan a választott irodalmi szövegekhez, de figyelembe veszi, hogy a metafikciós mintázatokat mutató szövegek fő jellegzetessége a hagyományos értelemben vett narratíva megbontása.

Az elemzésekhez választott irodalmi és filmalkotások heterogén korpuszának értelmezését azért vállaltam, mert kiinduló intencióm az volt, hogy olyan szerzők és rendezők műveit vizsgáljam, akik közvetve vagy közvetlenül, és lehetőleg eltérő meghatározottsággal viszonyulnak a film elméleti és gyakorlati hagyományához. Fontos volt az irodalmi szövegek kiválasztásánál, hogy az adott művek a metafikatív szövegszerveződést megvalósítsák és legyenek filmes párhuzamokkal összevethetőek, illetve Carver esetében meghatározó volt az a mediális öntükrözésen alapuló adaptálási mód, ahogy Altman hozzányúlt a novellákhoz, mivel ez adta meg a lehetőségét az intermedialitás adaptáción keresztüli működésének bemutatására.

A három fejezet elemzései három különböző intermedialis kapcsolat bemutatására szolgáltak. Mészöly Miklós két szövegének értelmezését a szerző életművében betöltött helyük és a magyar prózapoétikai fordulat szempontjából sem elhanyagolható jelentőségük, valamint filmes párhuzamaik indokolták. A Film narratívája metaforaként értelmezte a műben tematizált filmforgatást, és annak az alkotói episztemológiai kérdésfeltevésének a keretét adta, amely az elbeszélés hitelességét firtatja. A filmnyelvi kifejezőeszközök metaforizálódása a szövegben a modern alkotásfilozófiai horizontjába illő, a szerző elbeszélésmódjának kompetenciájára irányuló kérdés illusztrációját tette lehetővé.

Mészöly Alakulások című novellájának fragmentáltsága, metafikatív, az írást mint értelmezést nem csupán megkérdőjelező, hanem a szerző fogalmát is a fikcióba olvasztó narratívája a francia újhullám alkotóinak öntükröző filmnarratíváival párhuzamos szövegszerveződést mutatott. Az irodalomtörténeti állásfoglalás szerint posztmodern kérdéseket feszegető novella metafikatív építkezésének és a Resnais-film narratíva felbontására irányuló, mimetikus illúziót kikezdő öntükrözésének hasonlósága összefüggésbe hozható a modern és posztmodern paradigmaváltásával. Figyelemreméltó, hogy az önreflexív szövegszerveződés akkor válik az alkotások jellemző működésmódjává, amikor a szemléletmód változása folyamatban van. Az audiovizuális narratíva multimediális tükörként az irodalmi elbeszélésmód identitásválságára is képes reflektálni. Mészöly életrajzi referenciái is igazolták, hogy nem véletlen egybeesés az Alakulások kísérletező megírásának egyidejűsége a film utáni élénk érdeklődésével. Mészöly novellájának narratív önreferenciája az egyik

lehetséges intermediális érintkezés mintája lehet, amikor az irodalmi szöveg narratív mintái a vizuális önreprezentáció hatására válnak kísérletező jellegűvé az elbeszélés alakításában.

Raymond Carver novelláinak altmani adaptációja az intermediális kapcsolat másik lehetőségére, az irodalmi szöveg filmes interpretációjára volt példa. Az adaptáción keresztül akkor valósulhat meg a Paech által szűk értelemben használt intermediaritás, ha az önreflexív film anyagába konfigurációként írja be magát a másik medialitású mű. Altman filmjének önreflexív mintázata úgy valósította meg Carver minimalista prózájának újraértelmezését, hogy felhívta a figyelmet a filmképnek, mint dekontextualizált információhalmaznak a kontextualizálására, és ebben az önreflexív gesztusban egyben reprezentálta a Carver-novellák közötti motivikus összefüggéseket, amely ezeknek a szövegeknek az értelmezhetőségét árnyalta.

Paul Auster egész életművét átszövik a metafikatív mintázatok. A szerző filmes és irodalmi alkotói tevékenysége azt a két művészet közötti intermediális kapcsolatot példázza, amelynek jellemzésére Pethő a palimpszeszt metaforáját használja. Auster művészetének középpontjában nem a különböző medialitású jelközvetítődések szétválasztása áll, hanem a történetmondás érdekében hasznosítható közvetítési módok ötvözése. A különböző narratív témák különböző mértékben kifejtett és mediatizált megjelenése műveinek kontextusában gyakran egymásra íródáshoz, egy-egy téma mind audiovizuális, mind verbális elbeszélésmóddal való feldolgozásához vezet. Nemcsak a témák, hanem az intertextualitás és a metafikció mintázatai is egymásra írható minőségek Auster műveiben. A történetmondás folytonos önreflexivitása által az életrajzi értelemben vett szerző saját élete is fikcionalizálttá válik.

Az elemzés eredményének tekinthető, hogy feltérképezte az Auster-életmű eddigi darabjainak kontextusában a metafikció különböző funkcióit; a Füst című film értelmezése az öntükrözés narratív és poétikai alakzatait tárta fel, valamint közös horizontba helyezte első és legutóbbi regényét, amely horizont a kezdeti posztmodern szövegalkotási stratégia, és műfajparafrázis kritikáját hozta, és a filmes intermediaritást tematizáló metafikatív mintázat szimulációs jeltöbbszöröződés által bekebelezett reflektálatlan befogadói magatartását állította a tükör elé. Auster legutóbbi filmjének öntükrözésére is példát hoztam.

Elemzéseimben az adott művet nem csupán narratológiai szempontból értelmeztem, hiszen a metafikciós működés gyakran lyukat ütve a narratíván tesz eleget aktuális funkciójának. Elemzéseim szöveginterpretációk is egyben, hiszen egy-egy mű

aktuális szövegszerveződése szoros kapcsolatban van narratív természetével. Igyekeztem rámutatni poétikai összefüggésekre, valamint nem nélkülöztem egyes szövegek elemzésénél a dekonstruktív elméleti hagyomány disszeminatív olvasatát sem, azonban az elméleti meghatározottságot megpróbáltam alárendelni a narratív szempontoknak és a metafikció által reflektált aktuális szövegkonstrukciós kérdésfeltevés elemzésének. Törekedtem az intermedialitás különböző megnyilvánulásainak felmutatására a szövegek és a filmek kontextusában. Nem volt célom sem a filmtudományos kontextus kihangsúlyozása, sem a feldolgozott művek szerzőinek életművet átfogó elemzése. Az intermediális mintázatok szisztematikus feldolgozására sem törekedtem.

A különböző medialitású művek önreflexív természetű intermediális viszonyainak példáin keresztül bemutattam egy lehetséges irodalomtudományos kiindulópontú, irodalmi-, és filmnarratívák közötti intermediális viszonyt feltételező kutatás lehetőségét. Elemzéseimben kimutattam, hogy a posztmodern szövegtulajdonságok kialakulását befolyásolhatták a filmnarráció intermediális öntükrözései. A film illúzióteremtő medialitásának irodalmi narratíva önértelmezésére gyakorolt hatása olvasatomban a gondolkodásváltozás tüneteként értékelhető. Auster szimuláció természetét tematizáló, a szimulációba vetettség állapotára reflektáló metafikcionalitása egy lehetséges értelmezésben az audiovizuális jelölők folytonos többszöröződésének, különböző filmes műfajok – például a reklám – által tematizált virtuális jelsokszorozódást eredményező folyamatnak a lenyomata. Az irodalomértelmezés tágabb kontextusa, amely érintkezik a kultúratudományokkal és a populáris kultúra jelenségeinek értelmezésével, nem hagyhatja figyelmen kívül az elbeszélés intermediális közvetítődését. A különböző transzkulturális jelenségek és a művészetek kereskedelmiesítése következtében felbukkanó populáris-kulturális, valamint hibrid művészeti fejlemények értelmezéséhez megfelelő alapot adna egy audiovizuális és irodalmi narratíva intermediális viszonyát felmutató, a kétféle medialitású művek összehasonlító elemzésére, és a filmkép filmnyelvi elemeinek megismerésére épülő interpretációs gyakorlat bevezetése az oktatásba. A dolgozat előszavában említett törekvések a két művészet kapcsolatának és általában az intermedialitás fogalomrendszerének tudományos köztudatba, és felsőoktatásba történő bevezetésére örvendetesek, azonban a közoktatás kereteibe való beillesztésük komplex elméleti meghatározottságuk miatt problémás. Véleményem szerint egy olyan élményközpontú, drámapedagógiai, gyakorlati médiahasználati, ugyanakkor a kortárs

irodalom-, és kultúraelméleti elveken alapuló interpretációs módszer kidolgozására lenne szükség, amely a korosztályos sajátosságokat figyelembe véve képes kialakítani a reflexív befogadás képességét. Kezdeti feltevésem alapján, amely szerint az elbeszélés hordozza a gondolkodásváltozás nyomait, és reflektál annak változásaira, Auster szimulációba vetettséget tematizáló műve előrevetíti, hogy aktuálisan milyen irányba halad ez a változás.

Az a fajta irodalomértelmezés, amelyhez dolgozatommal csatlakozom, az irodalom intermediális kapcsolatait kutató, önreflexivitás felerősödését a gondolkodás változásának tüneteként értelmező látásmód, amely a szövegértelmezésben rejlő lehetőséget használja fel, hogy reflektáljon a változás folyamatára.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Szépirodalmi és filmes források:

Auster, Paul: *Auggie Wran's Christmas Story*. In: *New York Times*, 1990, Christmas day issue.

Auster, Paul: *Az illúziók könyve*. (ford. Pék Zoltán), Európa, Budapest, 2003.

Auster, Paul: *The art of hunger : essays, prefaces, interviews and The red notebook*. Penguin Books, New York, 1997.

Auster, Paul: *Hand to mouth. A chronicle of early failure*. Faber and Faber, 1997.

Auster, Paul: *In the County of Last Things*. Faber and Faber, London, Boston, 1992. magyarul: *A végső dolgok országában*. (Ford. Pék Zoltán), Európa, Budapest, 2005.

Auster Paul: *The New York Trilogy. City of Glass, Ghosts, The Locked Room*. Faber and Faber, London, 1999. magyarul: *New York Trilógia. Üvegváros, Kísértetek, Bezárt szoba*. (Ford. Vághy László), Európa, Budapest, 2004.

Auster, Paul: *Travels in the Scriptorium*. Faber and Faber, London, 2006. magyarul: *Utazások a szkriptóriumban*. (ford. Pék Zoltán),

Carver Raymond: *Cathedral*. Stories. Alfred A. Knopf, New York, 1983.

Carver, Raymond: *Call if you need me*. The uncollected fiction and prose. The Harvill Press, London, 2000.

Carver, Raymond: *Nem ők a te férjed*. Elbeszélések. Vál.: Géher István. Kalligram, Pozsony, 1997.

Carver, Raymond: *Where I'm calling from*. The selected stories. The Harvill Press, London, 1995.

Mészöly Miklós: *Alakulások*. in: *Volt egyszer egy Közép-Európa*. Magvető. Bp., 1989, 587-613.

Mészöly Miklós: *Film*. Összegyűjtött Művei. Regények. Századvég. Bp. 1993. 285-395.

Mészöly Miklós: *Film*. Regényrészlet. in: *Filmkultúra 1973./3*. (szövegben hivatkozva: Mészöly 1973a)

Année dernière à Marienbad, L'. (Tavaly Marienbadban, magyar szinkronnal). Rend.: Resnais, Alain, Argos Films, France, 1961.

Short cuts. Játékfilm. Rend.: Altman, Robert, Avenue Pictures Productions, USA.1993.

Short cuts. Selected stories by Raymond Carver. Vintage Contemporaries. 1993.

Smoke, Játékfilm. Rend.: Wang, Wayne, író: Auster, Paul, *Miramax Films*.

The Inner Life of Martin Frost. Játékfilm. Rend.: Auster, Paul, *Clap Filmes*, 2007.

Felhasznált publikációk:

Abádi Nagy Zoltán: *Az amerikai minimalista próza*. Argumentum, Budapest, 1994.

Adoptációk. Film és irodalom egymásra hatása. Gács Anna, Gelencsér Gábor, JAK, Kijárat Kiadó, Budapest, 2000.

A kortárs filmelmélet útjai. Szöveggyűjtemény. Szerk. Vajdovich Györgyi, Palatinus, Budapest, 2004.

A realizmus parabolái irodalomban és filmen. Beszélgetés Gaál Istvánnal és Mészöly Miklóssal. in: *Filmkultúra*. 1970, 4., 20-28.

Az elbeszélés módozatai. Szerk. Józán Ildikó, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály, Osiris, Budapest, 2003.

Balassa Péter: *Passió és állathecc. Mészöly Miklós Film-jéről és művészetéről*. in: *A színeváltozás*. Szépirodalmi. Bp. 1982. 302-343.

Barth, John: *Néhány szó a minimalizmusról*. Nagyvilág, 1990/5., 736-741.

Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulation*. (Ford.: Sheila Faria Glaser). The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994, 1-7., 79-87.

Béládi Miklós: *Az elbeszélő illetékessége*. in: *Jelenkor*. Pécs. 1978/1., 81-86.

Bell, Medison: *A kevés az kevés. Az amerikai novellairodalom elapadása*. (ford. Medgyes Tamás), In: *Helikon*, 2003, 1-2., 78-87.

Bényei Tamás: *Dekonstrukció és narratológia (és Borges)*. In: Bényei Tamás: *Archívumok*. Alföld könyvek, Csokonai, Debrecen, 2004. 35-53.

Bocsor Péter–Medgyes Tamás: *Az amerikai minimalizmus*. Helikon, 2003, 1-2., 5-6.

Boof, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chichago Press, Chichago & London, 1983.

Bordwell, David: *ApPropraitions and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative*. *Cinema Journal* 27. (spring 1988) 3. 5-20. Magyarul: *Proppizmus és álProppizmus*. (ford. Pócsik Andrea). in: *Metropolisz*. Bp. 1998. nyár. 40-50.

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London, Routledge, 1985. magyarul: Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben* (ford. Pócsik Andrea), Magyar Filmintézet, Budapest, 1996.

Bordwell, David: *Szimptomatikus interpretáció*. In: *A kortárs filmelmélet útjai*. Szöveggyűjtemény. Szerk. Vajdovich Györgyi, Palatinus, Budapest, 2004. 43-98.

Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Cinema*. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton, 1984. Metatheory. 168-189. Magyarul: *Metaelmélet*.(ford. Szászi Fatime). in Metropolisz. Bp. 1998.nyár. 10-26.

Branigan, Edward: *Point of view in the cinema*. Mouton, Berlin, 1984.

Burch, Noël: *Life to those shadows. Narrative diegesis* Berkeley: University of Ca. Press. 1990. 243-266. Magyarul: *Narráció és diegézis: küszöbök és határok*. (ford. Kaposi Ildikó) in: Metropolisz, Bp., 1998 nyár, 28-38.

Burch, Noël: *Narráció és diegézis: küszöbök és határok*. (ford. Kaposi Ildikó), in: Metropolisz, 1998 nyár, 28-38.

Campbell, Ewing: *Raymond Carver*. Oklahoma State University, Gordon Weaver General Editor. Twain Publishers, 1992.

Carver, Raymond: *Az írásról*. (ford. Koncz Kinga), In: Helikon 2003, 1-2, 14-17.

Casetti, Francesco: *Filmelméletek. 1945-1990*. Osiris, Budapest, 1998.

Chatman, Seymour: *Az elbeszélő a filmben*. In: Filmspirál, 6/1., 2000.

Christensen, Inger: *The meaning of metafiction: A critical study of selected novels by Sterne, Nabakov, Bart and Beckett*. Bergen, Oslo, Tromsø: Universitetsforl., 1981.

Culler, Jonathan: *Whither Comparative Literature?* In: Comparative Critical Studies 3, 1-2, 85-97.

Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. (ford. Kovács András Bálint), Osiris, 201.

Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism. Szerk. Merivale, Patricia and Sweeney, Susan Elizabeth: University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1999.

Fried István: *Komparatistikai kérdőjelek. (Egy posztgraduális kurzus útkeresései)*. In: *Szövegek között XI. (Ismét a komparatív megértésről)*. Sorozatszerk. Fried István, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 2007. 5-13.

Györffy Miklós *Párhuzamok és metszéspontok. A magyar film és az irodalom*. In: *A magyar irodalom története III.*, Gondolat, Bp., 2007, 623-638.

Hegyi Pál: *The Continuity of Interpretation. (The Semiotic and Poetic functions of the mise en abyme in Paul Auster's The Music of Chance.* In: *Among texts – Szövegek között.* Department of Comparative Literature, University of Szeged, 2006. 89-97.

Hutcheon, Linda: *Narcissistic narrative: The Metafictional Paradox.* Routledge, London, 1984. 53-56.

Imdahl, Max: *Ikonika.* in: *Kép, Fenomén, Valóság.* szerk. Bacsó Béla, Kijarat, Bp., 1997, 254-273.

Iser, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius.* (ford. Molnár Gábor Tamás), Osiris, Budapest, 2001.

Jauss, Hans Robert: *Idő és emlékezés Marcel Proust Az eltűnt idő nyomában című regényében.* (ford. Horváth Károly), In: *Az irodalom elméletei II.,* Jelenkor, Pécs, 1996.

Képkorszak. Szöveggyűjtemény a mozgóképkultúra és a médiaismeret oktatásához. Szerk. Gelencsér Gábor, Korona, Budapest, 1999.

Kolker, Robert Phillip. *A Cinema of Loneliness.* Second Edition. New York: Oxford University Press, 1988.

Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991.* Argumentum. 1994. 118-122.

Laughter and Bloodshed. The Hudson Review, 37. évf., 1. (1984 tavasz).

Literature and Visual Technologies. Writing after cinema. ed.: Murphet, Julian; Rainford, Lydia, Palgrave Macmillan, Chippenham and Eastbourne, 2003.

Medgyes Tamás: *Felhasználtság, ismétlés, intertextualitás. A kortárs amerikai próza olvasása.* Ph.D. disszertáció, 2003. (kéziratban)

Megbocsátás. A IV. szegedi DekonFERENCIA előadásai. Osiris, Pompei, Budapest, Szeged, 2001.

Mészöly Miklós művészete. Tanulmányok. A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének kiadványa. Újvidék, 1986.

Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája.* Szépirodalmi. Bp. 1977.

Mészöly Miklós: *Az elvont és az érzéletes a film színvilágában.* In: *Filmkultúra.* 1973, 6., 60-69.

Mészöly Miklós: *Film.* Regényrészlet. in: *Filmkultúra* 1973./3.

Metz, Christian: *A képzeletbeli jelentő.* In: *Filmtudományi Szemle,* 1981/2.

Miller, J. Hillis: *Reading Narrative.* Norman (Okla.) Univ. Of Oklahoma Press, 1998.

- Nemes Károly: *A film művészi nyelvének fejlődéstörténete*. Uránusz, Budapest, 1999.
- Paech, Joachim: *Irodalom és film I-II. fejezet: A filmelbeszélés kezdetei a populáris kultúrában*. In: *Filmspirál*, 3., 4.
- Paech, Joachim: *Literatur und Film*. Metzler, Stuttgart, 1988.
- Pethő Ágnes: *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print, Csíkszereda, 2003.
- Pokstallet Livia: *7x7x1. Mészöly Miklós: Film*. in: *Irodalmi Szemle*, Bp., 1996/1., 18-21.
- Ray, Robert B.: *Film and literature*, in.: Ray, Robert B.: *How a film theory got lost*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001, 120-133.
- Ricoeur, Paul: *Idő és elbeszélés*. Részletek a *Temp et récit* (Párizs, 1983.) c. könyvből. in: *Tanulmányok-Studije*. A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 18/19. füzet. Újvidék. 1986. 7-42.
- Rowen, Norma: *The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's City of Glass*. *Critique*, 32./4., 1991, 224-234.;
- Ruland, Richard-Bradbury, Malcolm: *Az amerikai irodalom története*. Corvina, Budapest, 1997.
- Runyon, Randolph Paul: *Reading Raymond Carver*. Syracuse University Press, 1992.
- Russell, Alison: *Deconstructing the New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction*. *Critique*, 31./2., 1990, 71-84.
- Sághy Miklós: *The effect of film representation on literature. (An example: rhetorical role of the camera in the novel Film by Miklós Mészöly*. In: *Szövegek között – Among texts*. Department of Comparative Literature, University of Szeged, 2006. 17-25.
- Scaggs, John: *Crime Fiction*. Routledge, New York, 2005.
- Schumacher, Michael: *Tűz után tűzbe – beszélgetés Raymond Carverrel*. (ford. Vernyik Zénó), Helikon, 2003. 1-2. 18-36.
- Self, Robert T.: *Robert Altman's Subliminal Reality*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002, 250.
- Séta, évgyűrűkkel*. Mészöly Miklós és Szederkényi Ervin levelezése. Jelenkor, Pécs, 2004, 37.
- Short cuts*. Selected stories by Raymond Carver. Vintage Contemporaries. 1993.
- Stam, Robert: *Reflexivity in film and literature from Don Quixote to Jean Luc Godard*. N.Y., Columbia Univ. Press, 1992.

Stevenson, Diane: *Minimalista próza és kritikai doktrína*. (ford. Papp Vivien Anikó) In: Helikon, 2003, 1-2., 36-41.

Swope, Richard: *Approaching the Threshold(s) in Postmodern Detective Fiction: Hawthorne's "Wakefield" and Other Missing Persons*. Critique, 39./ 3.,1998; 207-228.

Szilasi László: *Pleonazmus: a vízjel retorikája*. in: Hárs Endre-Szilasi László: *Lassú olvasás*. Ictus és JATE. Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1996, 142-164.

The classical Hollywood cinema film style and mode of production to 1960. szerk. Bordwell, David, Staigner, Janet, Thompson Kristin, Columbia University Press, New York, 1985.

Thomka Beáta: *A kívülálló ember*. In: *A magyar irodalom története III*. Gondolat, 2007, 573-583.

Thomka Beáta: *Képi időszerkezetek*. in: *Narratívák I., Képleírás, Képi elbeszélés*. Kijárat, Bp., 1998, 7-19.

Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1995.

Vajdovich Györgyi: *Az elbeszélés rombolása. A francia Új Regény hatása a filmre*. in: Metropolisz, Bp., 1998 nyár. 52-58.

WANG, Wayne: *Smoke: Paul Auster and me*. In: *All-story*, 2005, Winter.

Waugh, Patricia: *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London-NewYork, Methuen VIII., 1984.

Zanin Éva: *A szakadék szélén táncolás tudománya*. In: *Szövegek között XI. (Ismét a komparatív megértésről)*. Sorozatszerk. Fried István, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 2007. 13-25.

Internetes források:

Balcom, David: *Short Cuts, Narrative Film and Hypertext*. url: http://www.mindspring.com/~dbalcom/short_cuts.html (2007. 10. 10.)

Barra, Allen: *'Travels int he Scriptorium'*. url: <http://www.salon.com/books/review/2007/02/07/auster/> (2008-03-11)

Coles, Robert: *Compassion From Carver, Male Swagger From Altman*. New York Times, 1993. Október 17., url: <http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver-altman.html>

Crace, John: *Travels in the Scriptorium by Paul Auster*. url: <http://books.guardian.co.uk/digestedread/story/0,,1923438,00.html> (2008-03-23)

Crash Course in The Golden Age of Cinema, url:
<http://www.dvdtalk.com/cinemagotham/archives/000321.html>

Cunningham, Daniel Mudie: *Beyond Natural Color*. url:
<http://www.popmatters.com/film/reviews/s/short-cuts-criterion-dvd.shtml>

Focus on Robert Altman & Raymond Carver. Presented in association with the The Age Melbourne Writers' Festival. Curated by Roberta Ciabarra. Presented by ACMI (Australian Center For the Moving Image). Thu 24 August - Sun 3 September 2006. url:
http://www.acmi.net.au/focus_altman_carver.aspx.

Friedell, Deborah: *Mr Writer Man*. url: <http://tls.timesonline.co.uk/article/0,,25339-2399052,00.html> (2008-03-23)

Füzi Izabella – Török Ervin: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. virtuális tankönyv. url:
<http://szabadbolcseszlet.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/tankonyv/tartalom.html>

Gelencsér Gábor *Forgatott könyvek. Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben (vázlat)*. url: <http://apertura.hu/2006/tel/gelencser/>

Inetrview with Paul Auster by Stephen Capen (1996): (aired on 21th october, Futurist Radio Hour, San Francisco Bay Area), url:
<http://www.worldmind.com/Cannon/Culture/Interviews/auster.html>

Kincaid, Paul: *Travels in the Scriptorium by Paul Auster*. url:
http://www.strangehorizons.com/reviews/2006/12/travels_in_the_.shtml (2008-03-23)

L. Varga Péter: *Retúrjeggyel a szövegbe* url:
<http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=KRITIKA0740&article=2007-1005-1730-05URHH> (2008-03-11)

MASLIN, Janet (1995): *Cigars and Conversation In the Course of Revelation*. June 9, url: http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-smoke.html?_r=2&oref=slogin&oref=login

MASLIN, Janet (1995): *Film review; In Hip Brooklyn, Take 2 on That Old Cigar Store*. October 13, url: <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-blue.html>

Paech, Joachim: *Artwork – Text – Medium. Steps en route to Intermediality*. Előadás, (online) url: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>

Paul Austerről készült magyar nyelvű honlap, url: <http://www.paulauster.hu>

Reimagining Raymond Carver on Film: A Talk With Robert Altman and Tess Gallagher, by Robert Stuart. url:
<http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver-altman2.html>

Review of Short Cuts, by Raymond Carver by Dan Schneider, 11/25/05, (2007. 10. 25.),
url: <http://www.cosmoetica.com/B270-DES210.htm>

Scofield Martin: *Closer to home: Carver versus Altman - author Raymond Carver, filmmaker Robert Altman..* url:
http://findarticles.com/p/articles/mi_m2455/is_n3_v33/ai_20877864

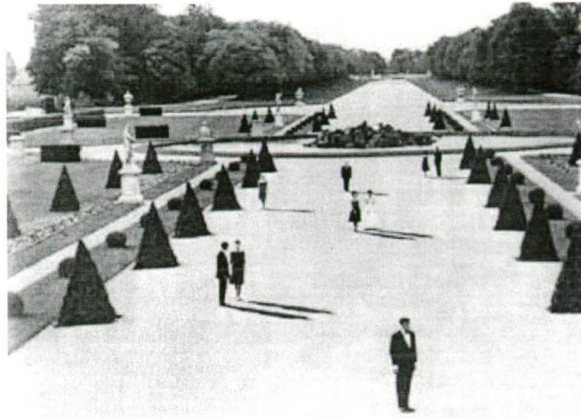
Vizzini, Ned: *Travels in the Scriptorium by Paul Auster.* url:
http://www.bookslut.com/fiction/2007_05_011070.php (2008-03-11)

VON ZIEGESAR, Peter (1995): *Where There's Smoke: A Semi-Spontaneous Semi-Sequel.*
url: <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-sequel.html>

1. MELLÉKLET

Filmkockák a Tavalý Marienbadban című filmből

1. kép: A kastélykert és a statiszták



2. kép: A nő megsokszorozódása



3. kép: A férfi beíródik a fikcióba



A képek forrásai:

1. kép: <http://home.scarlet.be/~tsb71781/france/resnais/anneederniereamarienbad00.jpg>
2. kép: <http://www.qag.qld.gov.au/data/assets/image/0008/43856/varieties/Thumbnail.jpg>
3. kép: <http://www.cahiersducinema.com/IMG/gif/marienbad.gif>

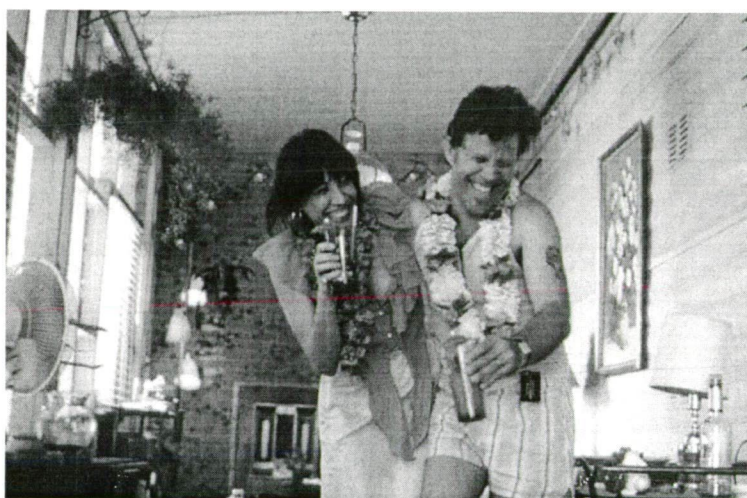
2. MELLÉKLET

Filmkockák a Rövidre vágva című filmből

1. kép: A pincérnő és a férje



2. kép: Az érzéstelenített én megnyilatkozásai



3. kép: A következményes jellem képi megfogalmazódása
Az elvált férj „átalakítja” a volt felesége lakását



A képek forrásai: 1. kép: <http://graphics8.nytimes.com/images/2006/11/24/arts/24altm.2.650.jpg>;
2. kép: <http://www.phawker.com/wp-content/uploads/2006/11/shortcuts.jpg>;
3. kép: <http://www.phawker.com/wp-content/uploads/2006/11/shortcuts.jpg>

3. MELLÉKLET

Filmkockák a Füst című filmből

1. kép: A dohánybolt



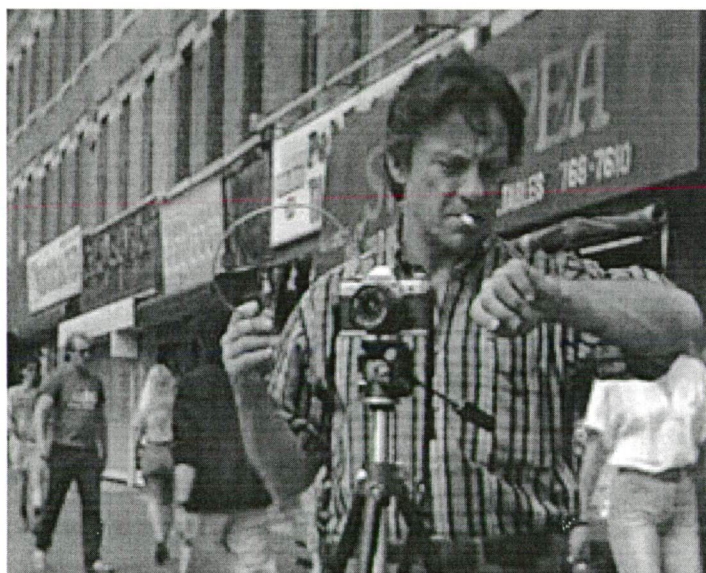
2. kép: A „füstölés” az együttlét kerete



3. kép: a fényképnézegetés



4. kép: a fényképezés aktusa



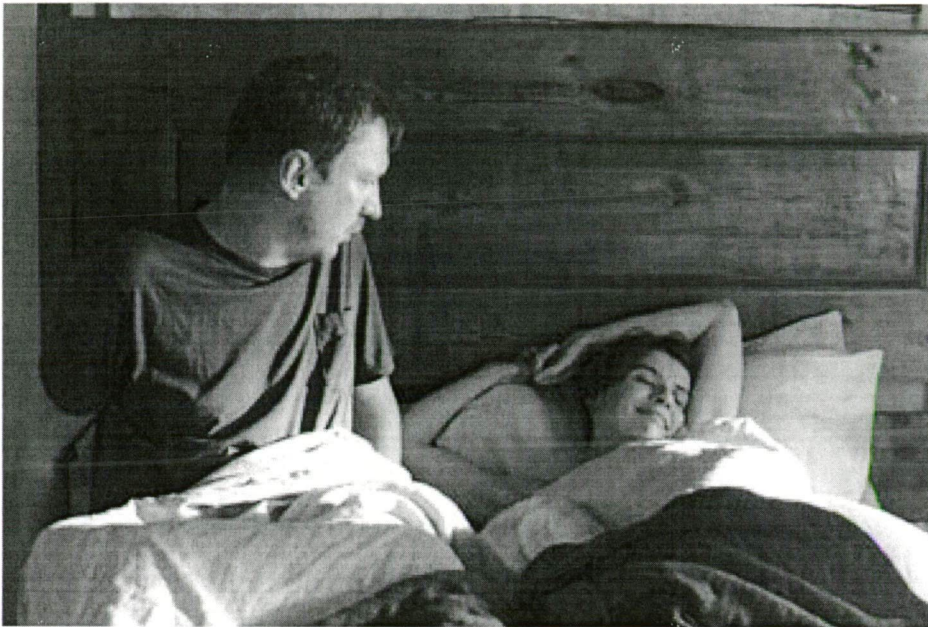
A képek forrásai:

1. kép: http://www.filmreference.com/images/sjff_01_img0457.jpg
2. kép: <http://www.schule.de/englisch/auster/group4/smoke.jpg>
3. kép: <http://www.scene-stealers.com/wp-content/uploads/2007/11/smoke.jpg>
4. kép: <http://landmark.lambeth.gov.uk/siteimages/ais/thumbnails/harvey.jpg>

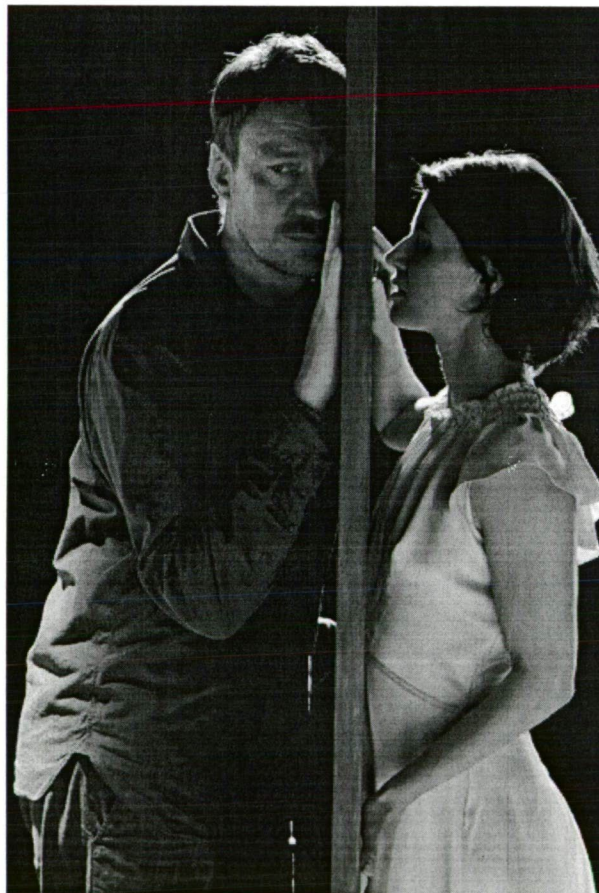
4. MELLÉKLET

Filmkockák a Martin Frost belső élete című filmből

1. kép: A mûzsa mint az író egyik személyisége



2. kép: A fal a képzelet szimbóluma



3. kép: A fal önreflexív jelentésűvé válik



A képek forrásai:

1. kép: http://www.thereeler.com/images/martin_frost_feature.jpg
2. kép: <http://www.indiewire.com/ots/InnerLifeOfMartinFrost.jpg>
3. kép: http://www.fm-media.net/news04/1497_02.jpg